الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

سيميائية الأفعال والفواعل في القصة القصيرة

- الجوع لنجيب محفوظ نموذجا -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

إعداد الطالبة:
خديجة بصالح

بإشراف:
أ.د محمد عباسة

السنة الجامعية: 1429هـ - 1430هـ
2008م - 2009م

بسم الله الرحمن الرحيم

"... يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات والله بما تعلمون خبير"

صدق الله العظيم

الآية 11 سورة المجادلة

دعاء

يارب

لا تدعني أصاب بالغرور
إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل
ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق
النجاح يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن
حب الإنتقام هو أو ل مظاهر الضعف، يا رب إذا جردتني
من المال أترك لي الأمل و إذا جردتني من النجاح أترك لي
قوة العناء حت أتغلب على الفشل، و إذا جردتني من
نعمة الصحة اتركلي نعمة الإيمان، يار ب إذا أسألت
إلى الناس أعطيني شجاعة
الإعتذار

كلمة شكر وعرفان

إن الواجب يدعونا إلى تقديم الشكر والتقدير إلى من ساعدنا في إعداد هذه الرسالة العلمية المتواضعة ، وهم كثيرون.

أولهم أستاذنا الأستاذ الدكتور محمد عباسة الذي تحمل عبئ ومسؤولية الإشراف على البحث ، وأحاطنا بالمساعدة والإرشاد ، ولم يبخل علينا من غرير علمه وصادق نصحه ، كما نتقدم بالشكر إلى أفراد عائلتنا الصغيرة الذين أتاحوا لنا فرصة الدراسة وطوقونا بالعناية ، وجزيل شكرنا إلى الصديق الأستاذ المحامي حسين كحلي.

شكر خاص لزوجي السيد بونوة معمر.

كما نشكر كل من قدم لنا المساعدة لأجل هذه الرسالة العلمية.

الطالبة خديجة بصالح

الإهداء

إلى التي أراد الله أن يصطفيها إلى جواره قبل أن تملئ عينيها من ثمر الغرسة التي غرستها في فردوسها الظاهر الخصب المحب للعلم.

إلى من قدمت لي النفس والنفيس وتحملت من أجلي المشاق وهي جبارة لا تعرف الملل.

إلى ربة التضحية والإخلاص من كانت نبراسا ومشعلا في حياتي.

إلى روحك الطاهرة أتقدم بكل إكبار وإجلال بالشكر والتقدير.

إليك حبيبتي أمي.

خديجة

مقدمة:

إن النقد الأدبي جزء صميمي من الحركة الفكرية والفنية في كل مرحلة من مراحل حياتنا الثقافية فوعي هذا النشاط يمثل في الوقت نفسه وعيا لأبعاد المرحلة الأدبية وتقييما لها.

عرفت الساحة الأدبية في السنوات الأخيرة انتشار مجموعة من المفاهيم والتصورات الخاصة بالنقد (البنيوية ، التفكيكية ، السيميائية ...) أعادت النظر في مجموعة كبيرة من المسلمات والأحكام المسبقة التي سادت في القرن الماضي وربما قبل ، ولئن كان هذا الانتشار يعد في حد ذاته ، وبغض النظر عن الهفوات والارتباك المصاحب لأي مشروع جديد، نقطة ايجابية من شأنها أن تغنى تصوراتنا للممارسة النقدية ، وأن تعمق من فهمنا للنصوص والميكانيزمات الكامنة وراء انتهاجها ، كما من شأنها أن تسير بنا في اتجاه خلق تراكم عقلي في المجال الثقافي بصفة عامة والممارسة النقدية بصفة خاصة. فإن الملاحظ أنه نادرا ما نعثر على عرض شامل وكامل لنظرية واحدة بحدودها المعرفية وامتداداتها داخل الحقول الأخرى.

إن نقد المناهج النقدية الحديثة أدى بالضرورة إلى تعدد أساليب تحليل الخطاب الأدبي، وتبعا لتعدد هذه المناهج التي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها.

يتحدد الهدف من هذه الدراسات في تقديم معرفة منتظمة بالجهود المبذولة في الساحة النقدية، وذلك خارج العالم العربي، وهي جهود ليس لها نظير في ثقافتنا النقدية، وتأتي أهمية نقل التجربة النقدية البنائية من حيث أنها أعادت النظر في طبيعة ممارسة تحليل الأعمال الأدبية استنادا إلى معطيات علمية، وخاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة، ولأن النظرية النقدية البنائية هي نظرية موزعة حتى في مواطن نشأتها وتطورها،فإن الحديث عنها يقتضي الرجوع إلى هذه المحاولات المتفرقة ذاتها، مع مراعاة انتظامها التاريخي لكي يتضح للقارئ خط تطورها الطبيعي. هذا ما جعلنا نبتدئ بالإشارة إلى جهود نقدية اعتبارها تمهيدا للمقاربة البنائية ذاتها، ونقصد بها جهود النقاد الأنجلوسكسونيين فيما عرف في العالم الأدبي تحت اسم "النقد الفني" وهو نقد وإن كان لم ينفصل عن النظرية الجمالية، إلا أنه أخذ في تركيز اهتمامه على النص ، وكان من الطبيعي أن نشير إلى النقاد الذين اهتموا بالسرد أمثال:

بيرسي لبوك Percy Lublock وكذلك جهود النقد الشكلاني التي تعد رافدا له أهمية قصوى في تطور النظرية النقدية البنائية في السرد ، إذ يتضح أن الانتقال من الجهود الشكلانية إلى أقرب محاولات النقد البنائي يرسم خطا تطوريا واضحا يبتدئ بدراسة البنيات الصغرى في الحكي (Micro-structures) ، وينتهي بدراسة البنيات الكبرى (Macro-structures) وضبط طبيعتها.

لقد كان هدف هؤلاء الباحثين هو البحث في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل ، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه الأدبية . وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحاثية للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب ، والواقع الاجتماعي والاقتصادي . وليس معنى هذا أن الشكلانيين كانوا يعتبرون البحث في هذه الجوانب الخارجية عن الأدب ليس له صلة بالأدب.

فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع. لقد كان هدف الشكلانيين هو خلق استقلالية للنقد الأدبي عن العلوم الانسانية الأخرى، ولم يكن من الممكن الوصول إلى وضع خطاطات تجريدية كبرى للنصوص السردية عند غريماس ولفي ستروس وزولان بارث ، وبريمون ، لولا اعتماد هؤلاء جميعا على الجهود السابقة في حقل الشكلانية والتي مثلها كل من توماشوفسكي وفلاديمير بروب بشكل خاص ، هذه الجهود التي تعتبر عطاء شديد الأهمية في مجال بنية النص الأدبي وادراك طبيعة تركيبه الداخلي.وبالتالي نشأ علم يدرس الدلالة النصية اعتمادا على أن هذه الدلالة تتوزع على شكل علامات أو سمات وفق أنظمة معينة ، وتقوم منهجية هذا العلم على كشفها وتحديد مسارات تمظهرها في النص.

واصطلح على تسمية هذا العلم بـ" السيميائية".

إن التاريخ للحركة السيميائية بوصفها مشروع بحث في طور الانجاز ضروري لموضعتها في سياقها التاريخي ، وضبط معالمها الأساسية ، والكشف عن النظريات التي مهدت لظهورها، وهذه العملية ضرورية وكفيلة بتوجيه القارئ نحو أصولها مباشرة ، إذ بدونها سيجد-لا محالة- مشقة كبيرة في استساغه هذه النصوص السيميائية التي تكاد تكون معقدة في قراءتها حتى على المتخصصين.

منذ الستينات من القرن الماضي ،ومجال علم السيمياء يظهر نشاطا متزايدا على كافة الصعد، ففي أكثر من بلد أخذت جمعيات تعنى بهذا العلم ، أقدمها الجمعية الدولية للدراسات السيميائية التي تألفت سنة 1969، وبدأت تتولى المؤتمرات التي تتطرق إلى مختلف النواحي المتصلة بالسيمياء بشكل أو بآخر.كما صدرت مجلات متعددة بلغات مختلفة متخصصة في هذا النوع من الأبحاث منها:مجلة الجمعية الدولية Semiotica ،ومجلة Semiosisالألمانية Versusالايطالية،و Degré البلجيكية،وStudias Sémiotyczme البلونية ،وKodikas اليونانية ....فضلا عن الكتب والمراجع التي وضعت بهذا الخصوص.

لا ريب أن الدوافع التي دعت إلى تعاظم الاهتمام بالسيمياء هو تشعب الموضوعات التي يتناولها هذا العلم.فباستثناء قلة نادرة من الباحثين الذين يقتصرون مجاله على الألفاظ ككلاوس G.klaws مثلا، ثمة شبه اشباع اجماع على أن سائر العلامات غير اللفظية هي كذلك من الموضوعات الأساسية التي يهتم بها علم السيمياء كعلامات الشم وأنماط الأصوات والتنغيم Intonation .

عرف العالم العربي القراءة السيميائية خلال الثمانينات، بواسطة الأقلام التي أسهمت في هذا الحقل من النقد العربي. نشير على سبيل المثال إلى كل من محمد مفتاح وعبد الفتاح كليطو من المغرب وعبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح وأحمد يوسف وعبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك من الجزائر ، وعبد الله الخدامي من السعودية ، وقاسم المقداد من سوريا . وتبعا لحداثة الموضوع على الثقافة النقدية العربية ، فإن الدارس يلاحظ من الوهلة الأولى اختلافا واضحا في ترجمة المصطلح "سيميائية" ، إذ نجد ركاما من المصطلحات في مجال الاستعمال النقدي،كالسيميائية والسيميولوجية والسيميوطيقا ، والعلامية والاشارية والدلالية، وعلم الاشارات ،وعلم العلامات ....وهذا ما يبرز ضخامة اشكالية المصطلح في الثقافة النقدية العربية ، وإن كان المصطلح "السيميائية" من أقرب وأشيع المصطلحات استعمالا في الخطاب النقدي العربي ، والتي تحيل إلى عدم الاهتمام بصاحب النص ولا بما قاله النص ، وإنما كيف قال النص ما قاله. هذه النظرية العلمية بغض النظر عن منابعها وتوجهاتها ، هي مجرد امتداد للمدرسة الشكلانية الروسية التي تزعمها "فلاديمير بروب" الذي عزل البلاغ عن الإبلاغ ، فشكل ملغيا مرجعيتها ،مهتما بالبنية. ومع إنتشار المنهج الشكلي،واقتصاره على الصيغ دون الجواهر ، تفطنت بعض الدراسات إلى تطبيقه الآلي،

فكانت بنيويات أخرى ذات انطلاقات ورؤى مختلفة رغم التقائها على عدة أصعدة نتيجة تقرب أصولها . هكذا في خضم هذا التطور الهائل، ظهرت المدرسة الشكلية وظهر معها المنهج السيميائي الذي يعد من أفضل الاتجاهات النقدية ، قدرة على التحليل المبني على المنطق ، لادراك النظام الكامن ، من خلال اجراءات نقدية محكمة لها خصائصها المعينة في التأويل لكشف البنيات العميقة وربط صريح النص بباطنه.

إن اقترابنا من المشروع الغريماسي، وتركيزنا على السيميائية كمنهج في دراستنا ، لا يعني ايماننا بأنها المنهج النموذجي المثالي ، بل لأننا توخينا النظرة الأخرى للنص الأدبي من زاوية مختلفة مغايرة للمعهود، خاصة عندما يتعلق الأمر بنتاجات دائمة الصيت عولجت بأشكال أحادية مركزة على المعنى / المضمون ، مهملة القوالب التي تنظم الملفوظات حول منطلق سردي متباين من خطاب إلى آخر.

يتضح من خلال عنوان بحثنا "سيميائية الأفعال والفواعل في القصة القصيرة الجوع لنجيب محفوظ نموذجا" أننا ركزنا على السيميائية ، فأرفقنا النظري بالتطبيق ، حيث أنصب اهتمامنا على النص كمجموعة مقاطع ذات طابع وظيفي ، لأن المعالجة التطبيقية للنص ليس إلا الوجه الآخر للبحث النظري، فلا يمكن فهم البحوث النظرية الراهنة بمعزل عن البحوث القديمة التي كان لها عميق الأثر في ارساء قواعد البحث السيميائي، الأمر الذي دفعنا إلى تخصيص الفصل الأول من هذا البحث لتقديم لمحة تاريخية عن علم السيمياء ، إذ جعلناه يتفرع إلى ثلاثة مباحث، نتحدث في المبحث الأول عن تاريخ السيميائية العربية ، وفصلنا الحديث في المبحث الثاني عن تاريخ السيميائية الغربية، في حين خصصنا المبحث الثالث للسيميائية وعلاقتها بالفروع المعرفية الأخرى كاللسانيات والمنطق والفلسفة والنقد باعتبار هذا الأخير يهتم بعالم النص الأدبي وذلك بأن المدونة التي وقع اختيارنا عليها للدراسة والتحليل تعد جنسا أدبيا.

وشرعنا من الفصل الثاني في الدراسة التطبيقية، حيث تطرقنا إلى تحليل سيميائي للأفعال في قصة "الجوع" فتناولنا في المبحث الأول مورفولوجية النص القصصي، وفي المبحث الثاني تعرضنا إلى طبيعة الأفعال الموجودة في النص ، وخصصنا المبحث الثالث لمنطق الأفعال في نص "الجوع".

أما الفصل الثالث فخصصناه للبنية الزمنية للأفعال في النص "الجوع"، تناولنا في المبحث الأول مفهوم الزمن عند النقاد والباحثين الغربيين والعرب ، وتناولنا في المبحث الثاني الترتيب الزمني ، إذ حاولنا من خلاله تتبع الخطوط العامة للبنية الخارجية للزمن،كما تعرضنا للمفارقات الزمانية، فبينا أنواع التنافر الزمني المعتمدة في النص القصصي (السوابق واللواحق) والوظائف التي استعملت من أجلها.

وكان المبحث الثالث دراسة للحركة السردية، لأجل ضبط زمن القصة وطول النص، ومن أجل ذلك وضحنا الأنساق المستعملة (التوقف، الخلاصة، القطع، المشهد، الإضمار).

أما المبحث الرابع من هذا الفصل ، فخصصناه للتواتر، حيث بينا علاقات التكرار بين النص والقصة.

انتقلنا في الفصل الرابع إلى بنية العوامل في نص "الجوع"، أجرينا في المبحث الأول منه مقارنة بين العامل والممثل، كما تطرقنا للحديث عن كيفية تأسيس البنية العاملية، في حين تحدثنا في المبحث الثاني عن المراحل التي مر بها النموذج العاملي من بروب إلى غريماس، وخصصنا المبحث الثالث لكيفية اشتغال النموذج العاملي.

أما الفصل الخامس من البحث فخصصناه لدراسة بنية الشخصية في نص "الجوع" فتطرقنا في المبحث الأول منه إلى مفهوم الشخص والشخصية في ميدان النقد، وتناولنا في المبحث الثاني الشخصية باعتبارها فواعل ، في حين أبرزنا علاقات الشخصيات في المبحث الثالث حتى يتبين لنا البناء المتحكم فيها ، ثم انتقلنا إلى المبحث الرابع لدراسة مدلول الشخصية معتمدين على عنصري البطاقات الدلالية والوظائف من منظور مختلف عن طريقة "بروب" كما حاولنا دراسة دال الشخصية حيث ركزنا على التفاضلات الضميرية".

أما المبحث الخامس ، فخصصناه لبنية الشخصية والمربع السيميائي وتناولنا في المبحث السادس أنواع الراوي-باعتباره عاملا- وعلاقته بالشخصيات وجعلنا خاتمة بحثنا هذا عبارة عن نتائج متحصل عليها من خلال ما تقدم من دراسة وتحليل.

وارتأينا أن نتبع في بحثنا هذا المنهج التحليلي الوصفي لأنه يتماشى مع طبيعة البحث. وبطبيعة الحال ، قد اعترضتنا بعض الصعوبات أثناء انجازنا لهذا العمل ، منها مداهمة الوقت لنا وعدم سيطرتنا عليه، والتأخر في الحصول على بعض المصادر الهامة والتي لم

تكن متوفرة في بلدنا مما اضطرنا للحصول عليها أن نبعث في طلبها مع الزملاء اللذين ينتقلون في سفرهم من بلد لآخر، وأحيانا ننتقل شخصيا للحصول على بعض هذه الكتب. وكثيرا ما كنا نحصل عليها بلغة أجنبية (اللغة الفرنسية) فنضطر إلى ترجمة ما نحتاجه من معلومات إلى اللغة العربية، وكم كنا نتجنب هذه العملية خشية الوقوع في سوء فهم مصطلح ما. ورغم ما كلفنا هذا البحث من جهد ، إلا أننا كنا نشعر بسرور خاصة عند حصولنا على ما له علاقة بصميم الموضوع.

ونسأل الله التوفيق

الفصل الأول :لمحـــة تاريخـــية عن علم الســـيميولوجيا.

المبحث الأول: عـلم السـيمياء عنـد العـرب.

المبحث الثاني: عـلم السـيمياء عنـد الغـرب.

المبحث الثالث: السيميائية والفروع المعرفية الأخـرى.

المبحث الأول: "علم السيمياء عند العرب".

أخذ مصطلح "سيميائية" مفاهيم شتى في المعاجم العربية والنصوص التراثية، إذ يشير الجوهري في الصحاح إلى أن "السيمياء" تستعمل للدلالة على العلامة[1]، وهي بهذا المعنى تحمل الدلالة نفسها الواردة في "السومة" و"السيمة" و"السيما" بالمد الواردة في النص القرآني: "سيماهم في وجوههم..."[2] وقد اشتقت هذه الترادفات من الفعل "سوم"، سوم الفرس تسويما: جعل عليه "سمة" [3]و"سيمة"[4] و"السومة" بالضم تحمل معنى العلامة التي تجعل على الشاة[5]. والخيل "المسومة" هي التي عليها "سيما"، و"السومة" هي العلامة.[6]

جاء في مخطوطة منسوبة"لابن سينا" ، تحت عنوان :"كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم" فصل بعنوان "علم السيمياء" يقول فيه : "علم السيمياء علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب.وهو أيضا أنواع، فمنه ما هو مرتب على الحيّل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء، ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة ، والأول من هذه الأنواع هو السيميا بالحقيقة، والثاني من فروع الهندسة وسنذكره والثالث هو الشعوذة...".[7]

خصص ابن خلدون فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف ، وأطلق عليه اسم السيميا إذ يقول :"...علم أسرار الحروف المسمى بالسيميا، نقل وضعه من الطلسومات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتوفة، فاستعمل استعمال العام في الخاص، وظهر عند غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزيل الوجود عن الواحد وترتيبه ، وزعموا أن للكمال الأسمائي مظاهر أرواح الأفلاك والكواكب وأن

[1]- الجوهري : الصحاح ، مجلد 1 مادة (سوم) ، ص 631.

[2]- صورة الفتج : آية 29.

[3]- الفيروز آباد : القاموس المحيط ، ج4 ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص135.

[4]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، المجلد 12 ، مادة (سوم) ، دار بيروت للطباعة والنشر، ص312.

[5]- الجوهري : الصحاح ، ص 631.

[6]- أبو الفضل الدين ابن منظور : لسان العرب ، المجلد 12 ، ص 312.

[7]- رشيد بن مالك ، عز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، منشورات الإختلاف – الجزائر-2002 ، ص23.

طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام ، والأكوان من لديه الإبداع الأول تنتقل في أطواره وتعرب عن أسراره، فحدث لذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريغ "السيمياء"، لا يوقف على موضعه ولا تحاط بالعدد مسائله، وتعددت فيه تأليف البوني وابن عربي. ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل في المعرفة، في معرفة ما يحاولون علمه من الكائنات الإستقبالية."[1]

لم يحدد علم السيمياء في مجال معين ، وإنما وجد في مجالات مختلفة وجد في المناظرة ،الأصول، التفسير،النقد... وهو يعود إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة والأثر النفسي،أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي.[2]

جادت قرائح العلماء والمفكرين حسب اتجاهاتهم واهتماماتهم بمبادرات عابرة في مجال علم السيمياء ، اعتبرت كخطوة ايجابية في هذا المجال. ومن بين هؤلاء الجاحظ الذي ربط اللغة بالسيما،و السيما باللغة إذ نلتمس ذلك في حديث له عن البيان وعلاقاته بالدلالة التي تبنى على مجموعة من الأجزاء التي تجسدها اللغة المبلغة ، فهذه الأنساق: "تجعل المهمل مقيدا ، والمقيد مطلقا ،والمجهول معروفا ،والوحشي مألوفا،والغفل موسوما معلوما ، وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة (...) يكون إظهار المعنى ...".[3]

إن الجاحظ في كلامه هذا لم يقصد علم السيمياء ،إنما قصد شيئا آخر و هو البلاغة إن استعماله للمصطلحين "موسوما"و"الإشارة" جعله يقترب من حقل السيميائيات، وبالتالي يعتبر من الأوائل الذين جعلوا مصطلح "الإشارة" في معنى قريب من المصطلح المعاصر الشائع " signal". في حين انطلق عبد القاهر الجرجاني في تأملاته التنظيرية وأساليب التعبير من مقولة العرب الشهيرة "كثير الرماد" ، ليحللها بلاغيا فيصنفها تحت مفهوم الكناية ، ويتوصل إلى أن اللغة هي ذات دلالة معجمية عامة ، وهذه الدلالة مشتركة تكون مقيدة بذلك ، وذات دلالة استعمالية خاصة ، إذ بفضله خرجت اللغة من الحقيقة إلى المجاز

[1]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : المرجع السابق ، ص24.

[2]- المرجع نفسه ، ص25.

[3]- عبد المالك مرتاض ، بين سيما وسيميائية ، جامعة وهران ، 1993 ، ص18.

، ومن المألوف المبتذل إلى الجديد المبتدع المنزاح .فلفظة "رماد" تدل على مخلفات الاحتراق ، فإذا قلنا : "يوجد رماد كثير" ، هذا يعني أن عملية الاحتراق أتت على قدر من الحطب فأضرمته ، وإذا قلنا : "فلان كثير الرماد" فهذا يعني أن هذا الشخص يمتلك رمادا كثيرا. أما فيما يخص الاستعمال الخاص لهذه العبارة ، فإنها توحي بدلالات غير الدلالة المعجمية ، فعبارة كثير الرماد توحي بأن الشخص المقصود كثير السخاء، كثير الكرم، والدليل على ذلك كثرة استعماله الحطب الذي خلف هذا الرماد المتكاثر، والذي يدل على وجود احتراق مستمر أي أنه معلول بعلة النار المحرقة، فكأنه سمة حاضرة تدل على شيء غائب.[1]

من خلال تحليل الجرجاني لعبارة "كثير الرماد" يتبين لنا أنه أشار إلى السيميائية مبكرا كما يتضح ذلك من خلال بيانه : "إن المتكلم إنما كان يريد اثباث معنى من المعاني ، فلا يذكره للفظ المذكور له في اللغة، ولكن يلجئ إلى معنى وتليه وردفه في الوجود فهي به إليه ويجعله دليلا عليه.[2]

إن مساهمة سيبويه في الحقل السيميائي جاءت"هي الأخرى" مبكرة وغير مباشرة حيث انطلق من أمثلة موضحا من خلالها أن النسيج اللغوي قد يكون مستقيما حسنا:

كقولك "فتحت الباب" وقد يكون محالا كقولك:"أتيتك غدا وسآتيك أمس" وقد يكون مستقيما قبيحا،كما قد يكون ذلك مستقيما كذبا كمثل قولك: "حملت الجبل وشربت من ماء البحر"، هذه العبارة يضفي دلالة لغوية جديدة.[3]

إن خروج النسيج عما ألفه المتعاملون من اللغة هو ما يطلق عليه اليوم الانزياح بصرف النظر عن صدقه أو كذبه ، فقولنا : "رغيف مرّ" لا تعني بذلك المرارة حقيقية، وإنما تقصد بذلك أن الرغيف لم يتحصل عليه إلا بعد عناء وجهد كبير وربما ذل، فانطلقت المرارة من معناها الحقيقي لتوحي بدلالة غير دلالتها المعجمية.

أشار "ابن جني"-من جهة-إلى علم السيمياء في دراساته اللغوية إذ يظهر ذلك من خلال تعليقه عن الأمثلة السابقة الذكر التي جاء بها سيبويه حيث أجازها في قوله : "إذ دل

[1]-حساني أحمد:مباحث في اللسانيات:صوتي،دلالي، تركيبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، ص 186.

[2]- عبد الملك مرتاض : بين السمة والسيمياء ، ص 20-21.

[3]- عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 22-23.

عليها دليل من اللفظ أو الحال ، أي إذا اقتضى السياق أن يقرن القيام في الماضي بالمستقبل في الوقت ذاته ، ويقرن القيام المستقبلي بالماضي في الآن نفسه مثل قول القائل:"كنت سأقوم الليلة في ذلك الشهر "، فالفعل "كنت" حول هذه العبارة من المستقبل الصريح إلى الماضي المحض"[1].وهذا يوضح التفاتة ابن جني المبكرة لعلم السيميائيات.

لقد اهتم الدارسون القدامى على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم العلمية من لغويين وفلاسفة وعلماء الأصول بطبيعة العلامة من حيث هي شيء محسوس يدل على شيء مجرد غائب عن العيان. هذا ما يثبته ابن سينا في قوله : "إن الإنسان قد أوتي قوى حسية ترتسم فيها صورة الأمور الخارجية ...فترتسم فيها ارتساما ثانيا وإن غابت عن الحس ...ومعنى دلالة اللفظ لـ(هو) أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ، ارتسم في النفس معنى ، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم ، فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه".[2]

إن العلامة ، من وجهة نظر ابن سينا ، ثنائية المعنى تتألف من مسموع ومعنى (مفهوم)، وبهذا التصور يلغي من مفهوم العلامة المرجع الذي تحيل إليه، بينما يعتبره العلماء طرفا أساسيا في العلامة ، حيث يرى أبو حامد الغزالي أن الأشياء في الوجود لها أربعة مراتب فيقول : " إن للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان".[3]

إن العلامة في نظر الغزالي تتألف من أربعة أطراف أساسية هي: الوجود في الأعيان، الذهن، اللفظة، الكتابة، بمعنى أن الإنسان يرى الشيء فيرتسم في ذهنه، ثم يجد له اللفظة التي تدل على معناه وبعدها يخرجه إلى التسجيل عن طريق الكتابة.

إن دراسة نظام العلامات قديم قدم الحياة نفسها، ولكن المنطلقات النظرية لهذه الدراسة اختلفت من عصر إلى عصر، ومن أمة إلى أخرى، وذلك لاختلاف الحقب التاريخية وما فيها من حضارات وأمم جادت قرائح علمائها ومذكريها بأفكار في ميدان علم

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 23-24.

[2]- ابن سينا "العبارة" تحقيق : محمد الخضيري ، دار المعارف القاهرة ، ص10.

[3]- الغزالي : معيار العلم ، تحقيق سليمان دنيا : ط2، دار المعارف القاهرة ، ص 35-36.

السيمياء، إلا أن تلك الأفكار ظلت في إطار التجربة الذاتية، ولم تدخل في إطار التجربة الموضوعية.

وهكذا نلاحظ أن "السيمياء" عند العرب اقترن أحيانا بعلوم السحر والطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة ، وأحيانا تصبح فرعا من فروع الكيمياء ، وأحيانا تقترن السيمياء بعلم الدلالة، و أحيانا بالمنطق وعلم التفسير والتأويل.

المبحث الثاني:"علم السيمياء عند الغرب"

إن الباحث في تاريخ "السيميائية" سيلاحظ حتما مدى عمق جذور هذا العلم في الحضارة الغربية ،فمصطلح سيميوطيقا، Semiotiké وجد عند اليونان إلى جانب مصطلح النحو Gramatik الذي يعني تعلم القراءة والكتابة ، وهو مندمج مع الفلسفة أو فن التفكير. ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها ،إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل : فالسيميولوجيا القديمة ، إذن تنتمي إلى جرد مدلولات الفكر، وبالتالي تنصهر حسب بعض المظاهر مع ما نسميه هنا بالمنطق الصوري.[1]

إن أول باحث قدم مصطلح "سيميولوجيا" أو "سيميوطيقا" هو الفيلسوف الإنجليزي لوك (1632-1704) J.Locke إلا أن الدراسات السيميولوجية في عصره لم تخرج عن إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية. وظلت السيميائيات القديمة عند العرب والغربيين مختلطة المفاهيم ، غير محددة الحقول، ولم تصبح علما قائما بذاته إلا بفضل الجهود الجبارة الذي قدمها رائد السيميائيات الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس (1834-1914) Charle Sanders Peirce وذلك عندما أقبل على جمع التعريفات الأولى والمحددة للسيميوطيقا القديمة ، فهذا العلم ، من وجهة نظره هو الإشارة التي تشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعة الأخرى.[2]

يعلن بيرس Peirce عن احتضان علم السيميوطيقا لفروع معرفية أخرى ، نستشفه هذا من قوله : "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات ، والأخلاق

[1]- برنار توسان : تر: محمد نظيف ، ماهي السيميولوجيا ؟ ط2، 2000 افريقيا الشرق بيروت ، ص 37.

[2] - O.Ducrot , T.Todorov : Dictionnaire Oncyclopédique des Sciences du langage Ed :du Seuil 1972 p :113.

والميتافيزيقيا ، والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية وعلم الصوتيات وعلم الإقتصاد وعلم القياس وعلم الموازين ، إلا على أنه نظام سيميولوجي".[1]

ثم يضيف أراء أخرى،في المجال نفسه،حيث يرى أن المنطق بمفهومه العام،ليس إلا اسما آخر للسيميوطيقا،وهذه الأخيرة شبه ضرورة أونظرية شكلية للعلامة . وهذه العلامة أو مايسمى بالمصورة Représentation هي شيء ما ينوب لشخص، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، وربما علامة أكثر تطور وهذه العلامة تنوب عن شيء ، وهذا الشيء هو موضوعتها objet، وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكر التي سماها "بيرس" ركيزة المصورة.

وبما أن كل علامة مرتبطة بثلاثة أشياء : الركيزة والموضوعة والمفسرة ، فإن لعلم السيميوطيقا ثلاثة فروع: الفرع الأول النحو النظري (النحو الخالص)، ووظيفته هي البحث فيما يجعل العلامة التي يستخدمها كل فكر علمي قادرة على تجسيد معنى ما، والفرع الثاني هو المنطق الصرف، والفرع الثالث هو البلاغة الخالصة.[2]

يرتكز "بيرس" في مجال السيميوطيقا على المنطق والرياضيات،باعتباره عالم رياضي وفيلسوف ، لأنه يرى في المنطق العلم الضروري لكل فكر ،باعتبار أن كل العلاقات القائمة بين الأشياء في هذا الكون هي علاقات ذات مرجعية منطقية ،أما الرياضيات فهي العلم القائم على الفرضيات التي تستنتج على ضوءها النتائج بعد الإستعانة بالخيال وفق منطلقات مجردة.

فسيميوطيقا "بيرس" تدرس الدلائل اللسانية وغير اللسانية في أبعادها الثلاثية المكونة للدليل اللامتناهي واللامحدود ،ثلاثية العلامة المكونة من الموضوع الممثل المؤول، وبذلك تتسم سيميوطيقا بيرس بأبعاد ثلاثة:

"بعد تركيبي وبعد دلالي وبعد تداولي ،ويعود ذلك إلى أن الدليل ثلاثي، البعد الأول هو الممثل أو الدليل باعتباره دليلا ،ومن البديهي أن الدليل اللساني ليس سوى حالة خاصة

---

[1]- مازن الوعر : دراسة لسانية تطبيقية ، طلاس للدراسة والنشر ، ص 156.

[2]- رشيد بن مالك وغز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص27.

، والبعد الثاني هو موضوع الدليل أي ما يعنيه الدليل أي المعنى ،والبعد الثالث هو البعد المؤول الذي يجعل الدليل يحيل على موضوعه لأن قواعد الدلالة تتوفر فيه".[1]

اتخذت السيميائيات اتجاها آخرا مع العالم السويسري فردنان دي سوسير Ferdinand De Saussure (1857-1911)الذي يعتبرأحد الرواد ومؤسسي علم السيمياء. ففي مجموعته التي طبعت نقلا عن طلابه بعنوان : "محاضرات في اللسانيات العامة" كان عرضه البحث في علم اللسانيات على أسس بنيوية ، ولم يكن يهدف مباشرة إلى إقامة علم السيمياء ، لكنه عندما حاول ايجاد موقع لعلم اللسانيات بين سائر العلوم ، قادته المقارنة بين اللغة وأنساق العلامات الأخرى ، مثل أبجدية البكم والإشارات العسكرية وطقوس الرمزية وطرق الآداب...إلى تصور علم يبحث في حياة العلامات ضمن الحياة الإجتماعية ويشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي علم النفس.[2] هذا العلم دي سوسير : "سوف نطلق عليه اسم – السيميولوجيا- من اليونانية سمين Semeion أي "العلامة" فهو يعلمنا ما هو قوام العلامات وما هي القوانين التي تحكمها. لكن بما أن لا يزال غير حاصل فإننا لا نعرف ماذا سوف يكون.إنما له الحق في الوجود ومكانه محدد مسبقا.أما اللسانيات فليس سوى جزء من هذا العلم العام ، وعليه فالقوانين التي تكشفها السيميولوجيا يمكن تطبيقها على اللسانيات ، وهكذا تكون هذه الأخيرة قد وجدت ارتباطا بمجال معين بين مجموعة الوقائع الإنسانية".[3]

تنطلق السيميائية، من منظور دي سوسير ، من منطلق أنها العلم الذي يقوم بدراسة الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل لأن "الدلائل التامة الاعتباطية تحقق نموذج السيميولوجية أفضل من الدلائل الأخرى".[4] لكن دي سوسير عندما نبه إلى هذا الحقل من المعرفة ، لم يكن ذلك إلا عرضا في الوقت الذي كان فيه البحث اللساني ينتابه نوع من الغموض.

---

[1]- حنون مبارك : دروس في سيميولوجيا ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ص 82.

[2]- عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، ط1 1990 ، دار الطباعة والنشر بيروت ، ص 29.

[3] - F.De Saussure , cours de linguistique générale , Ed : Payot , Paris , p33.

[4]- دي سوسير : المرجع نفسه ، ص 30-33.

يرى دي سوسير أن السيميائية منطلقها نظام جديد من الوقائع ، لأن اللسان بنية دلائل معبرة عن أفكار ، ولأنه كذلك فهو إذن ، بنى دلائل أي بنى مكونة من مركبات ثنائية التركيب "دال-مدلول" ولها وظيفة التعبير عن الأفكار المتميزة ، أي وظيفة رمزية داخل المجتمعات المختلفة ، وهذه الدلائل بين الدال والمدلول ذات صبغة اعتباطية . يضاف إلى ذلك أن السيميائية لا تهتم باللسان فقط ، وإنما تتعداه إلى دراسة العلامة في عمومها سواء كانت لسانية أم مكتوبة أم أبجدية خاصة بالصم البكم أم طقوسا رمزية أم أشكال السلوك والعلامات الطبيعية ...لذلك يذهب دي سوسير إلى أنه "يمكننا ، إذن، أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الإجتماعية ، علما سيكون فرعا من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي فرعا من علم النفس العام ، ونطلق على هذا العلم "السيميولوجيا" من Semeion أي الدليل. وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة الدلائل وعلى القوانين التي تتحكم فيها ، لأن هذا العلم لم يوجد بعد ، فلا يمكن التكهن بمستقبله ، إلا أن له الحق في الوجود ، ومن موقعه محددا سلفا."[1]

فالسيميائية ، إذن، علم عام أما اللسانيات فهو علم خاص ، وكلاهما يعنى بالدلائلية ، وعلى هذا تصبح اللسانيات علم تابع للسيميائية ، أما هذه الأخيرة فهي علم شمولي عام. وبذلك طرح دي سوسير نظرية عامة للسيميولوجية ، لكنه لم يحدد معالم هذا العلم الجديد تحديدا دقيقا ، بل في حقل بحثه موزعا بين عدة علوم ، كاللسانيات ، وعلم الدلالة وغيرها. يضاف إلى ذلك أنه بقي غامضا لأن اللسان لم يدرس في ذاته . فتحديد المعالم العامة للسيميولوجيا تأخر بتأخر ظهور علم اللسانيات كعلم مستقل ، وعندها لم تصبح الإعتباطية مبدأ لسانياتي فقط وإنما أصبح مبدأ سيميولوجي كذلك منظما للأنساق ، وعلى ذلك أصبحت السيميولوجيا هي العلم الذي يقوم بدراسة البنى القائمة على اعتباطية الدليل.

يعلن دي سوسير في كتابه:"محاضرات في اللسانيات العامة" على وجود سميولوجيتين:الأولى سيميولوجيا الاتصال Sémiologie De La Communication والتي نشأت على يد أريك بيصانص Eric.Byssens وهي في نظره:"دراسة أساليب الاتصال المتبادلة بين الأفراد ،والتي عن طريقها يتم التفاهم بينهم بطريقة حسية ، الطريقة البدائية للتفاهم."[2]

---

[1]- دي سوسير : المرجع السابق ، ص29.

[2] - Dalila Morsely : introduction à la sémiologie (texte et image) O.P.U Alger , p 12-19.

بمعنى أن السيميلوجيا تشغل عملا حسيا مشتركا مع حالة ادراك ، أي وجود مرسل ومتلقي للرسالة ، ووجوب اتفاق مسبق بينهما يفرض وجود نية اتصال لدى المرسل ونية ادراك رسالة لدى المرسل إليه . وبهذه الطريقة تهتم السيميولوجيا بالحوادث المرتبطة بحالات الوعي لدى كلا الطرفين ، ومن ثم كان التمييز بين الوحدات المبنية على أساس الاتصال تسمى العلامات Signes ، والوحدات الخالية من الإتصالات تسمى المؤشرات Indices.

أما النوع الثاني من السيسيولوجيا الذي أعلن عنه دي سوسير ، في كتابه هي سيميلوجيا الدلالة Sémiologie de la Signification أن أصحاب هذا النوع لا يفرقون بين الإشارة والمؤشر ، وإنما يأخذون بعين الاعتبار في كل دراسة لنظام العلامات ظاهرة الدلالة السياقية La Connotation.[1]

بعد الجهود التي بذلها كل من دي سوسير وبيصنص في تجسيد مبادئ علم السيميلوجيا،يظهر الفيلسوف الألماني أرنيس كاسري Ernst Cassirer بأفكاره في المجال نفسه تضمنها كتابه الموسوم : فلسفة الأشكال الرمزية la philosophie des Formes Symboliques ، طرح فيه بعض مبادئ السيميولوجية وهي :"أن وضيفة اللغة لا تقتصر على كونها وسيلة إصالية وإنما هي وظيفة أخرى وهي فهم هذا الواقع الفيزيائي . كما أن اللغة ليست الأداة الوحيدة التي تقوم بهذا الدور الإصالي ، وإنما هناك أنظمة إشارية أخرى تشاركها المهام كالأسطورة والدين ... فكل نظام من هذه الأنظمة الإشارية يحاول تصوير العالم وخلقه.[2]

من أقطاب علم اللسانيات المهتمين بعلم السيميولوجيا "رولان بارث" R.Barthes الذي أدلى بمفهومه لهذا العلم في كتاب: " درس السيميولوجيا" قائلا : " إن اللسانيات في طريقها إلى الإنفجار بفعل التمزق الذي ينحرها –فهي تنحو من جهة- نحو صياغة صورية ، وتبعا فما زالت تزداد صورية مثل القياس الاقتصادي. وخلاصة القول فإن صرح اللسانيات

[1]- دليلة مورسلي : المرجع السابق ، ص19.

[2]- بيار بيجو : علم الإشارة السيميولوجيا ، تر : مندر عياشي : ط1، 1988 دمشق ، ص 14.

أصبح يتفكك اليوم من شدة الشبع أو من شدة الجوع، وهذا التفويض هو ما أسميه من جهتي "سيميولوجيا".[1]

إن كثرة المساهمات والتنظيرات في الحقل الليساني أدى بهذا العلم إلى التضخم والذي كان من نتائجه ظهور علم السيميولوجيا كفرع من علم اللسانيات . وبهذه الصورة جاء "بارث"بما يقلب مقولة دي سوسير ، إذ زعم أن اللسانيات هي الأصل وأن السيميولوجيا فرع منها ذلك ما جاء في قوله : "يجب من الآن قلب الأطروحة السويسرية لأن السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات".

إن البحث السيميولوجي لدى "بارث" هو دراسة الأنظمة الدالة – لكون علم السيميولوجيا جزء لا يتجزأ من اللسانيات- فجميع الأنساق والدلائل تدل ، فهناك من يدل بواسطة اللغة ، وهناك من يدل بدونها كلغة الصم البكم واشارات المرور ، والإشارات العسكرية ...وما دامت الأنساق والأنساق كلها دالة ، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية ، لأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة ، حيث أن كل المجالات المعرفية ذات العمق السيميولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات ، غير أن ما كان لها أن تكون أنساقا سيميلوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ، ولولا امتزاجها باللغة.

وبالتالي تبقى اللسانيات – من وجهة نظر "بارث" – السند الوحيد للسيميولوجيا ، بل الأرضية التي انبنت عليها النظريات السيميولوجية وذلك لما جاءت به اللسانيات من مبادئ قامت السيميولوجيا بصياغتها وفق منطلقاتها كمبدأ المحايثة ومبدأ الاختلاف.

1- مبدأ المحايثة: يهدف إلى دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها اعتمدت السيميولوجيا في دراسة التجليات الدلالية من الداخل، جيث تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية ، ويعبر "دي سوسير" عن هذا المبدأ باستناده إلى لعبة الشطرنج التي لا تحتاج في دراسة قواعدها إلى معرفة أصول هذه اللعبة ، ولاعب الشطرنج لا يهمه معرفة تاريخ أصول اللعبة التي يتقنها ،بل يكفيه محايثتها أي الاقتراب منها. اعتمادا على هذا المفهوم أخذت السيميولوجيا هذا المبدأ وقامت بادخال

[1]-رولاند بارت:درس السيميولوجيا ،تر:عبد السلام بن عبد العالي ،ط،1986 ،منشورات توبقال– دار البيضاء.

تعديلات عليه حيث قامت بدراسة النص وصولا إلى المعنى في داخله. فالسيميولوجي يدرس النص في لغته حيث يقوم بتشريحه وتحليله من أجل الوصول إلى خصوصية جمالية يتصف بها مبدع ما ويختلف بها عن آخر.[1]

2- مبدأ الإختلاف : جعلته السيميولوجيا منطلقاتها ، إذ أن وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص ترتكز أساسا على مبدأ الاختلاف الذي أرسى قواعده دي سوسير ، واستعمله للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس من مضمونها ، وإنما من علاقتها مع العناصر الأخرى ، ويقصد من هذا أن اللغة قائمة على الاختلاف للوصول إلى المعنى، فالكلمات المختلفة المركبة بالحروف المختلفة تؤدي إلى معنى وتقوم بايصال فكرة ما ، فلو كان هناك تشابه في الكلمات وهي مركبة بنفس الحروف فإنها لا تؤدي معنى.

أخذت السيميولوجيا هذا المبدأ داخل تصور جديد يقتضي فيه الإقتراب من المسألة الدلالية لاستعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الإكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك في حضور عنصرين على الأقل ، تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى. هذا التمثيل يرتكز على فرضية يلمسليف Hjelmslev والتي بمقتضاها يمكن فحص المضمون بالأدوات المنهجية المطبقة على صعيد التعبير ، وعليه فإن تمفصل العالم الدلالي إلى وحدات معنوية صغرى "السيمات" يناظر السيمات المميزة لصعيد التعبير.[2] فالسيم بوصفه وحدة دلالية قاعدية لا يحقق وجوده إلا في علاقته بعنصر آخر يخالفه ويناقضه. قدم بارث في كتابه "مبادئ علم الأدلة" مجالات وموضوعات السيميولوجيا والتي صنفها على النحو التالي:

- وسائل التواصل الحيواني : انطلاقا من فرضية مفادها أن لبعض الحيوانات أنظمة دلالية للتواصل صوتية أو حركية.

- دلائلية التواصل الجماهيري : تهتم بتحليل عناصر عملية التواصل الجماهيري كيف ما كان شكل ودعامة الرسالة ، كالأغاني والصحافة والأفلام التلفزيونية.

- دلائلية السرد: إن نجاح النموذج التوليدي الذي اقترحه غريماس قد ساعدهم على ظهور بوادر تأسيس الحكاية.

---

[1]- رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائيات السردية ، دار القصبة ، 2000، ص09.

[2]- المرجع نفسه ، ص 09-10.

- دلائلية الأزياء: وقد تضمنت مستويات عدة كطقوس العرض ، وصحافة الأزياء التي تعتمد الصورة والخطاب واللباس.[1]

- كما أن هناك بحوث سيميائية أخرى في مجالات عديدة مثل اللغات الاصطناعية التقنية ، اللغات الصورية ، أشكال التواصل بالحواس دلائلية المحادثة ، دلائلية الجنسية ، دلائلية النص الشعري...

ومن هنا نلخص إلى أن السيميولوجيا عند "بارث" هي علم يقوم بدراسة كل الأنظمة الدلائلية على السواء ، الطبيعية والإصطناعية.

يرى بنفنست E.Benvenit أن اللغة هي النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميائي في بنيته الشكلية وتأديته لوظيفته ، فاللغة تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، وهي تتكون من حيث الشكل – من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة. فاللغة – إذن- تنتج وتستقبل في إطار قيمة إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد.

اقترح بنفست (1902-1976) E.Benvenit – وهو من أهم اللسانيات الهندوأوروبية- المبادئ السيميولوجية التالية:

1)- مصطلح مبدأ عدم الترادف بين الأنظمة ، حيث لا يوجد ترادفا بين الأنظمة السيميولوجية . إذ لا نستطيع أن نقول شيء نفسه بالكلمة أو بالنغم.

2)- إن وجود علامة واحدة في نظامين مختلفين فإن هذا لا يعني أن هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكيان المادي للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكمن القيمة في الإختلاف الوظيفي للعلامة ، فقيمة العلامة فقط من خلال ادخالها في النظام الذي تنتمي إليه ، فمثلا اللون الأحمر في إشارة المرور لا علاقة له باللون الأحمر عند المحب.[2]

كما يرى "بنفنست" أن لابد لكل نظام سيميائي قائم العالمات أن يحتوي قائمة محددة من العلامات ، وأن تكون له قواعد التنسيق تتحكم في تشكيل هذه العالمات.

ويوضح طبيعة العلاقة بين الأنظمة السيميائية وإمكاناتها في علاقات ثلاث وهي :

---

[1]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص34.

[2]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : المرجع السابق ، ص 38،39.

1- العلاقة الأولى: يمكن أن يولد نظام نظاما آخرا ، وتصلح هذه العلاقة التوليدية بين نظامين متغايرين ومتعاصرين لهما طبيعة مشتركة فيبنى النظام الثاني ، انطلاقا من الأول : ككتابة براي Braille.

2- العلاقة الثانية: وهي علاقة التماثل التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء لنظامين سيميائيين حيث لا تستقر العلاقة من النظام نفسه ، ولكنها تسقط عليه من خلال بعض الصلات التي تقيم نظامين مختلفين.

3- العلاقة الثالثة: وتتمثل في علاقة التفسير .إن هذه العلاقة التي تشكل محورا رئيسيا بالنسبة للغة تفرق بين الأنظمة المختلفة ، وتقسمها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويين: مستوى الوحدات الدالة (المونيم في اللغة) ووحدات غير دالة (الفونيم) .وهناك أنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال يكتسب دلالته من ربطه بنظام آخر.[1]

إن معارضة "بارث" لما جاء به "دي سوسير" في مجال السيميولوجيا ، فتح المجال أمام "جوليا كريستيفا" « Julia Kristeva » لبسط آرائها في المجال نفسه حيث ترى أن :"أي سيميولوجيا لا يمكن أن تكون غير نقد السيميولوجيا."[2]، وبالتالي أقامت "سميولوجيتها" على معارضة صارخة لسيميولوجيا التواصل التي تحصل وظيفة " السيميولوجيا" في التواصل أساسا ، مما يشكل جانبا واحدا لها ويقيدها بخدمة اللسانيات.

تقوم "كريستيفا" بتحديد خطوط سيميائيتها من خلال مقالتها:"السيميوطيقا كعلم نقدي /أو كنقد للعلم"،وفيها تدلى الباحثة بعدم قبولها التأويل الحصري للاقتراحات السوسيرية المعروضة من طرف "بويصنص "و "مونان" و "برطو" . كما تثبث معارضتها لما جاء في قول دي سوسير :"إن اللسانيات يمكن أن تصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا رغم أن اللسان ليس إلا نسقا خاصا.[3] تتجاهل الباحثة الجزء الأول من هذه العبارة وتأخذ بالجزء الثاني منها ، فترى فيها القول بوجود :"...إمكانية بالنسبة للسيميوطيقا لكي تستطيع

[1]- المرجع نفسه ، ص نفسها.

[2]- عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، ط2 1994 ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ص 52.

[3]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص50.

التخلص من قوانين دلالة الخطابات باعتبارها أنساقا للتواصل وتفكر في ميادين أخرى التدليل "Signifiance".[1]

هذا التدليل الذي تعرفه كريستوفا بأنه :"لا تناهي العمليات الممكنة في مجال معين للغة ،أو مداعبة متميزة للدوال بلا مرجع واضح لمدلول أو مدلولات جديدة. وبالتالي فهو قدرة حقل معين من اللغة على الإنتاج اللانهائي للمعنى".[2]

إن الباحثة لم تحدد بدقة مفهوم التدليل ، وإنما جعلته يستشف من خلال ارتباطه بمفاهيم "الانتاج" و "التوليد" و"العمل الذات" و "النص" وغيرها ، ويتضح لذلك من خلال قولها :"إن النص يحفر في سطح الكلام خطا عموديا يبحث فيه عن نماذج هذا التدليل ، وهي نماذج لا تحكيها اللغة التمثيلية والتواصلية حتى وإن كانت تشير إليها. ويبلغ النص هذا الخط العمودي بفعل صنع الدال، ونعني بالتدليل : هذا العمل المتعلق بالتمايز والتنضيد والمجابهة الذي يحدث داخل اللغة ويصنع على خط الذات المتكلمة سلسلة تواصلية ومبنية نحويا ، سيكون التدليل إذن هو هذا التوليد الذي يمكننا أن ندركه بشكل مزدوج ، توليد نسيج اللغة ، وتوليد هذا "الأنا" الذي جعل نفسه في موقع تقديم التدليل."[3]

ترى كريستيفا أن السيميوطيقا هي عملية شكلنة وانتاج نماذج ، أي تشكيل انساق شكلية بنيتها مشكلة أو مماثلة لبنية نسق آخر، فعندما نقوم بتحليل نص ما وفك شفراته ستنتج بالضرورة نصا مماثلا يحمل المعنى نفسه للنص الأصلي المدروس. فالنماذج التي تصوغها السيميوطيقا شبيهة بنماذج العلوم الحقيقية- من وجهة نظر الباحثة –فالسيميائية إذن- هي نمط من التفكير، وفي كل لحظة تنتج فيها نفسها تتأمل موضوعها وآداتها والروابط الموجودة بينهما.

إن عملية إنتاج النماذج يتفرع فيها ثنائية أساسية مستفادة من النجو التحويلي لدى شومسكي Schomeskey والمصطلحات التوليدية الرومسية: طرفهما النص الظاهري Phéno-texte، والنص التكويني او المولد Géno-Texte. و تقصد الباحثة بالمصطلح الاول بنية الملفوظ المحسوس، او مستوى القول الملموس، أما المصطلح الثاني فنقصد جميع ما يحدث

[1]- المرجع نفسه ، ص.ن.

[2]- رولان : نظرية النص ، تر : محمد خير الباقي ، ص 41.

[3]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعداه ، ص51.

تحت هذه البنية الظاهرية.[1] هكذا تلاحظ كريستوفا أن السيميائية تمارس التفكير في ذاتها، وهذا يعني أنها تعيد النظر في موضوعها وتقومه، كما هي نقد لنماذجها (نقد للعلوم التي اقتبست منها تلك النماذج) ، ونقد لنفسها أيضا، و بإعتبارها نظرية في ذاتها تكون السيميائية نموذجا فكريا قادرا على نمذجة نفسه بنفسه دون اللجوء إلى نظام من الانطمة.[2]

يسلم "غريماس" في ذلك المؤلف بالطابع المتنقل للدلالات و يستند إلى علم الدلالة مهمة وصف بنيتة عالم الدلالات المحايث. إذ ينظم هذا العالم- من وجهة نظر الباحث- في بنيات مستقلة عن اللسان. و لهذا يعتبر "علم الدلالة" نفسه: محاولة لوصف عالم الصفات المحسوسة. و بمعنى آخر جزء من أجراء " لم الدلالة العام"، أي السيميولجية التي تهتم مباشرة بدراسة "مجموع المقولات و الانساق المموضعه التي يمكن ملامستها على مستوى الإدراك.[3]

اعتمادا على ما توصل إليه سابقية من الباحثين في مجال السيميولوجيا، بدء بمجهودات "دي سوسير" الذي أقر بالثنائيات الشهيرة دال*مول، لغة/كلم، إلى "تشومسكي" صاحب النظرية التوليدية التحويلية، و الذي اهتم بمسألة الكفاءة اللغوية و الأداء الكلامي، مستفيدا من أبحاث الشكلانيين الروس وخاصة أبحاث "فلادمير بروب" V.Propp، بفضل هؤلاء استطاع غريماس ان يصوغ مشروعه في السيميائيات السردية التي تبني على نظام التقابل بين البنيات السطحية و البنيات العميقة للنصوص، إذ يمثل الصعيدان السردي و الخطابي البنية السطحية للنص، تدرك على مستواها القوي الفاعة في البناء السردي و الحالات و التحويلات التي تطرأ عليها والمسارات الصورية المقترنة بها ، و يمثل الصعيد المنطقي الدلالي البنية العميقة للنص التي تضمن الدورة العادية الدلالية.[4]

اشترك كل من غريماس و"كورتيس" في تأليف كتاب "السميائية القاموس العقلاني لنظرية الكلام" سنة 1979، حيث جسدت افكار غريماس محاولات بروب التي

---

[1]--عمر عبد الواحد: التعلق النصبي، دار الهدى للنشرو التوزيع 2003، ص45.

[2]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة: السيميائية أصولها و قواعدها، ص52.

[3]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة: السيميائية أصولها وقواعدها، ص47.

[4]- المرجع نفسه، ص48/47.

تضمنها كتاب الشهير "مورفولوجية الخرافة" "Morphologie du conte". إذ تقدم غريماس مقاربة حلت محل مقاربة بروب. و قد انطلق الباحث من مفهوم واسع للبنية السردية حيث استنتج ان لا يمكن حصر البني السردية في مجال الرواية فقط و غنما يمكن ان تتواجد في كل مكان في الخطابات العلمية و الإيديولوجية.

ترى كريستيفا أن السيميوطيقا هي عملية شكلنة وانتاج نماذج، أي تشكيل انساق شكلية بنيتها مشكلة أو مماثلة لبنية نسق آخر.فعندما نقوم بتحليل نص ما وفك شفراته سننتج بالضرورة نصا مماثلا يحمل المعنى نفسه للنص الأصلي المدروس.فالنماذج التي تصوغها السيميوطيقا شبيهة بنماذج العلوم الحقيقية- من وجهة نظر الباحثة- فالسيميائية إذن – هي نمط من التفكير ، وفي كل لحظة تنتج فيها نفسها تتأمل موضوعها وأداتها والروابط الموجودة بينهما.

إن عملية انتاج النماذج يتفرع فيها ثنائية أساسية مستفادة من النحو التحويلي لدى شومسكي Schomeskey والمصطلحات التوليدية الروسية: طرفهما النص الظاهري Phéno-texte ، والنص التكويني أو المولد Géno-texte .وتقصد الباحثة بالمصطلح الأول بنية الملفوظ المحسوس ،أو مستوى القول الملموس ، أما المصطلح الثاني فنقصد جميع ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية.[1] هكذا تلاحظ كريستوفا أن السيميائية تمارس التفكير في ذاتها، وهذا يعني إنها تعيد النظر في موضوعها وتقومه، كما هي نقد لنماذجها (نقد للعلوم التي اقتبست منها تلك النماذج)، ونقد لنفسها أيضا ، وباعتبارها نظرية في ذاتها تكون السيميائية نموذجا فكريا قادرا على نمذجة نفسه بنفسه دون اللجوء إلى نظام من الأنظمة.[2]

هكذا تجعل الباحثة من السيميائية علما متفصلا عن بقية العلوم ، قائما بذاته ، يمارس وظيفته كعلم نقدي يحلل ويتفحص النماذج ويخضعها لنظرية ومبادئه.

لا يمكن أن نتجاهل –في هذا المضمار- جهود أ.ج.غريماس A.J.Greimas رائد المدرسة الفرنسية وصاحب كتاب "علم الدلالة البنيوية " والذي ضمنه أبحاثه المتميزة في السيميائية ، وبانيا من خلاله طروحاته المعرفية ونظريته السيميائية لاحقا.

[1]- عمر عبد الواحد : التعلق النصبي ، دار الهدى للنشر والتوزيع 2003 ، ص 45.

[2]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 52.

يسلم "غريماس" في ذلك المؤلف بالطابع المتنقل للدلالات ويسند علم الدلالة مهمة وصف بنية عالم الدلالات المحايث.إذ ينظر هذا العالم – من وجهة نظر الباحث- في بنيات التعارض التي يستقل نمط وجودها عن نمط حضورها في الأفعال التواصلية، وهي بنيات مستقلة عن اللسان. ولهذا يعتبر "علم الدلالة" نفسه: محاولة لوصف عالم الصفات المحسوسة. وبمعنى آخر جزء من أجزاء "علم الدلالة العام" ، أي السيميولوجية التي تهتم مباشرة بدراسة "مجموع المقولات والأنساق المموضعة التي يمكن ملامستها على مستوى الإدراك.[1]

اعتمادا على ما توصل إليه سابقيه من الباحثين في مجال السيميولوجيا ، بدء بمجهودات "دي سوسير" الذي أقر بالثنائيات الشهيرة دال/ملول ، لغة /كلام ، إلى تشومسكي" صاحب النظرية التوليدية التحويلية ،والذي اهتم بمسألة الكفاءة اللغوية والأداء الكلامي ، مستفيدا من أبحاث الشكلانيين الروس وخاصة أبحاث "فلادمير بروب" V.Propp ، بفضل هؤلاء استطاع غريماس أن يصوغ مشروعه في السيميائيات السردية التي تبنى على نظام التقابل بين البنيات السطحية والبنيات العميقة للنصوص ، إذ يمثل الصعيدان السردي والخطابي البنية السطحية للنص ، تدرك على مستواها القوى الفاعلة في البناء السردي والحالات والتحويلات التي تطرأ عليها والمسارات الصورية المقترنة بها ، ويمثل الصعيد المنطقي الدلالي البنية العميقة للنص التي تضمن الدورة العادية الدلالية.[2]

اشترك كل من غريماس و "كورتيس" في تأليف كتاب "السيميائية القاموس العقلاني لنظرية الكلام" سنة 1979 ، حيث جسدت أفكار غريماس محاولات بروب التي تضمنها كتاب الشهير "مورفولوجية الخرافة" "Morphologie du conte" .إذ تقدم غريماس مقاربة حلت محل مقاربة بروب. وقد انطلق الباحث من مفهوم واسع للبنية السردية حيث استنتج أن لا يمكن حصر البني السردية في مجال الرواية فقط وإنما يمكن أن تتواجد في كل مكان في الخطابات العلمية والإيديولوجية.

توسعت رقعة السيميولوجيا، ولم تبق متصلة بمجال واحد، ويعود هذا لكثرة المهتمين بها ، فاشتدت المنافسة بين المصطلحين سيميولوجيا/سيميوطيقا في ميدان الاستعمال ،

[1]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 47

[2]- المرجع نفسه ، ص 48/47.

وتساءل الكثير عن هذه الازدواجية ، لقد اختلف كل من "بيرس" و"دي سوسير" في تحديد المصطلح المناسب ، فأخذ بيرس بمصطلح "سيميوطيقا" " Sémiotique" وأعلن دي سوسير عن مصطلح "سيميولوجيا" "Sémiologie" ، وتبقى الممارستان العلميتان –في نظرهما- مؤسستين على مفهوم الدليل بوصفه ترابط بين الدال والمدلول.[1]

وقد ارتبط مفهوم "السيميوطيقا" بالفلسفة والمنطق ، ويظهر ذلك في دراسات "بيرس" ، في حين ارتبط مفهوم سيميولوجيا بعلم اللغة حيث كانت الدراسات السيميولوجية عند دي سوسير منطلقات لسانية (اللسانيات).

ومن بين المنظرين السيميائيين الذين خاضوا في مضمار اشكالية التسمية الذي جعل من المصطلحين شيئا واحدا لأن اللفظتين تتحدان في القسم الأول منها حيث أن كل منهما تبدأ بـ "Sémio" وهو آت من اللغة الإغريقية "Semeion" ويعني السمة "Signe" ، أي وجود توافق في الاشتقاق . ولكن سرعان ما يتراجع غريماس عن الرؤية السابقة ويعلن عن وجود اختلاف بين المصطلحين ، إذ يرى أن مصطلح "سيميوطيقا" يرتبط بالحقول الخاصة مثل الأدب والسينما والإشارة...وغيرها من العلوم الإنسانية، أما مصطلح "سيميولوجيا"-من وجهة نظره- فهو يمثل العلم الشامل لجميع العلامات ، فهو النظرية العامة لكل هذه السيميائيات".[2]

أما في مجال الطب، فقد استعمل مصطلح سيميوطيقا بمعنى معرفة "الإشارات" " Connaissance des Signes" وقد أخذ به لوك "Lock"(1632-1704)، في حين كان مصطلح سيميولوجيا مقتصرا على دراسة الأعراض المرضية.[3] أي تعرف الأطباء على مختلف العلامات التي يعرضها مريض ما ، ثم ترجمة هذه العلامات إلى لغة طبية باستعمال ألفاظ خاصة بالميدان الطبي.

إن المصطلحين "سيميولوجيا/سيميوطيقا" يغطيان اليوم نظاما واحدا متكاملا ، والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين هو أن سيميولوجيا مفضلة عند الأوروبيين تقديرا لصياغة دي

[1]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 68.

[2] -J.C.Coquet:Sémiotique l'école de paris ,Ed :Hachette Université ,p123/130.

[3] -Rose-Marie –Hamladji: précis de sémiologie ,O.P.U Alger 1988,P1-2

سوسير لهذه اللفظة، بينما أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل "سيميوطيقا" أجلالا للعالم الأمريكي "شارل سندرس بيرس".

أما العرب، فقد دعوا إلى ترجمتها بـ"السيمياء" محاولة منهم في تعريب المصطلح.

والسيمياء مفردة جديرة بالاعتبار لأنها كمفردة عربية تربط بحقل دلالي لغوي-ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل : السمة والتسمية والوسام والوسم والميسم والسيماء والسيمياء والعلامة.[1]

رغم اختلاف العلماء والباحثين في اختيار المصطلح المناسب لهذا العلم ، يبقى الهدف واحدا ، وهو دراسة جميع اللغات ، سواء كانت لغة الانسان أو لغة الحيوان ، أو غيرها من اللغات غير اللسانية باعتبارها انساق اشارات مثل اشارات المرور.

المبحث الثالث: السيميائية والفروع المعرفية الأخرى:

أ)- السيميائية والمنطق والفلسفة: يعتبر الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس Ch-Pierce مؤسس علم السيمياء الحديث وأول باحث منهجي فيه ، حيث قام بجمع التصريفات الأولى السيميوطيقا القديمة ، وحصر مفهوم علم السيميوطيقا في الإشارة التي تشمل جميع العلوم الانسانية والطبيعية الأخرى.[2]

يستند علم السيمياء عند "بيرس" إلى فلسفة شاملة للكون ، تبدو موضع الشك لأن تكون صالحة لتأسيس نظرية المعرفة عامة والسيمياء خاصة.[3]

يقرب بيرس علم السيمياء من المنطق ،إذ يدلي بآراء قيمة في ذلك ، ويستنتج أن المنطق بمفهومه العام ما هو إلا اسما آخر للسيميوطيقا ، وهذه الأخيرة نظرية شكلية للعلامات .والعلامة هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا ،وهذه العلامة التي تخلقها ، يطلق عليها اسم مفسرة للعلامة الأولى.[4]

---

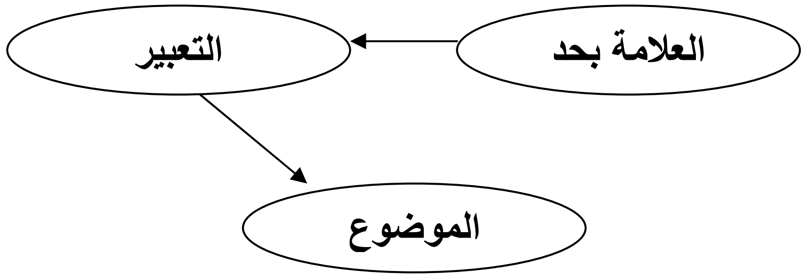
[1]- ميجان الرويلي وسعيد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ص 106-107.

[2] -O.Ducrot/T.Todorov:Dictionnaire encyclopédique des science du langage , p 113-114.

[3]- عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، ص46.

[4]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 26.

فالعلامة –في نظرية بيرس- هي شيء قائم لشيء آخر مدرك أو معبر عنه من شخص ما.إن العلامة بهذا المفهوم تشكل من حيث الكنه علاقة ثلاثية بين ثلاثة أركان يطلق عليها بيرس أسماء : العلامة بحد ذاتها ، الموضوع ، التعبير.[1]



ربط "بيرس" العلامة بثلاثة أشياء : الركيزة (العلامة بحد ذاتها)، الموضوع ، التعبير ، وبالتالي جعل لعلم السيميوطيقا ثلاثة فروع : الفرع الأول وهو النحو النظري (النحو الخالص)ووظيفته البحث فيما يجعل العلامة التي يستخدمها كل فكر علمي قادرة على تجسيد معنى ما ، أما الفرع الثاني هو المنطق الصرف ، في حين يتمثل الفرع الثالث في البلاغة الخالصة.[2]

ومن آراء بيرس ، أيضا، أن الشيء لا يصبح علامة إلا إذا قام بتصوير شيء آخر يكون موضوعته ، وإذا كانت العلامة شيئا متباينا عن موضوعاتها فلا بد أن يكون هناك في الفكر أو في التعبير تفسير أو حجة أو سياق يوضح كيف يتم ذلك ، وبالتالي تصير العلامة مع التفسير علامة أخرى . وكل علامة لها بالفعل أو بالقوة قاعدة تفسيرية على أساسها تفهم العلامة باعتبارها نوع من الفيض الصادر عن موضوعاتها. وتفترض العلامة معرفة مسبقة بالموضوعة كما تقوم بتوصيل معلومات إضافية بصددها.

وقد وضع بيرس للعلامة المصطلحات التالية:

1)- العلامة النوعية: وهي نوعية تشكل العلامة ، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد . ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة.

2)- العلامة المتفردة: هي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة. ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبرة نوعيتها ولهذا فهي تتضمن علامات عرفية متعددة.

---

[1]- عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، ص49.

[2]- رشيد بن مالك وعز الدين مناصرة : السيميائية أصولها وقواعدها ، ص 27.

3)- العلامة العرفية: هي عرف يشكل علامة ، وكل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية .وليس العلامة العرفية موضوعا واحدا، بل نمطا عاما قد تواضع الناس على اعتباره دالا.[1]

يضيف الباحث تقسيما آخرا للعلامة ويضع لها المصطلحات التالية:

1)- الأيقونة Icône:هي أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه. وهكذا، فإن الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها أو مرجعها ، كما هي الحال في الصورة الفوتوغرافية أو التماثيل.

2)- المؤشرindice : وهو أي شيء يؤدي وظيفته كعلامة اعتمادا على صلة السبب بالنتيجة أو الارتباط التجريبي بين الشيء ومرجعه أو مدلوله ، كعلاقة النار بالدخان.

3)- الرمزsymbole: هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعاته .فالرمز ، إذن، نمط أو عرف ، أي أنه العلامة العرفية ، وبالتالي تكون علاقة الرمز بمدلوله علاقة اعتباطية عرفية فقط، كالعلامات المرضية مثلا.[2]

نلاحظ إذن سيميوطيقا بيرس ، هي سيميوطيقا الدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد ، لأنها تعتمد على ثلاثة أبعاد وهي: البعد التركيبي ، البعد الدلالي ، والبعد التداولي . والسبب في ذلك يعود إلى كون الدليل "البيرسي" ثلاثي نظرا لوجود الممثل أو الدليل باعتباره دليلا في البعد الأول ، ووجود موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثاني ، والبعد الأخير يتمثل في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه.

لم ينفرد بيرس بهذه التصنيفات والمصطلحات للعلامة ، بل قلّده في ذلك شارل موريس Charles Morris صاحب كتاب أسس نظريات العلامة (1938) حيث استعمل كلمة "علامة" بالمعنى الشائع ، أي المعنى الذي يميزه "بيرس" بلفظ "العلامة بحد ذاتها" والذي يختص بالدال فقط. قام "موريس" اقتداء بيرس بوضع ثلاثة أنماط من العلامات :

---

[1] - O.Ducrot/T.Todorov:Dictionnaire encyclopédique des science du langage , p 114-115.

[2]- ديكرو وتودوروف : المرجع السابق ، ص 115.

1)- العلامة الشاهدية : هي التي تشير إلى موضوع فردي ، كما في قولنا "هذا" عند الإشارة بالأصبع إلى فرد معين.

2)- العلامة الشاملة : هي التي ترجع إلى كل شيء مثل عبارات "أمر ما" و "الشيء" و"الموجود".

3) العلامة الوصفية: هي التي تحيل على أمور كثيرة لفظة "حيوان" ، وإذا كانت العلامة الوصفية تمتلك في ذاتها بعض خواص الشيء الذي ترجع إليه تسمى "أيقونة" Icône وإلا فهي رمز مثلا : الصورة الفوتوغرافية هي من باب الأيقونة ، أما العناصر السيميائية فهي من باب الرموز.[1]

ب/ السيميائية واللسانيات: أخذ مصطلح ، سيميائية ، Sémiotique من التسمية التي أطلقها "لوك" على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثقة عن المنطق ، والذي اعتبره "علم اللغة" .أما بيرس، فقد نظر إلى اللغة على أنها موجودة في كل مكان وفي لا مكان . وهي لا تتعدى كونها كلمات، والكلمات هي علامات ، غير أنها لا تنتمي إلى فئة خاصة من العلامات ، وحتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، فبينما تنتمي معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمي إلى مجموعة المؤشرات مثل أسماء الإشارة. وبناء على ذلك فإن "بيرس" يصنف أسماء الإشارة ضمن الإيماءات التي تقابلها في المعنى، أي ضمن ايماءات الإشارة. فالانسان في كليته علامة ، في نظر بيرس، وفكره أيضا علامة ، وكذلك مشاعره ، ولكن هذه العلامات ، في آخر الأمر، لا تحمل إلا إلى علامات أخرى.[2]

بهذا ذهب بيرس إلى تحديد ماهية العلامة ، ودرس مقوماتها ،وبالتالي لا يختلف مع دي سوسير في جعل موضوع السيميائيات ينحصر في دراسة العلامة ، ويتعلق الأمر بالعلامات التي تكون الإرساليات للتواصل الانساني كيف ما كانت مكونات هذه الارساليات : سمعية ، بصرية ، شمية ، حركية... فالمكونات الداخلية للإرساليات هي العلامات التي تحتوي عليها وهي ذات طبيعة مختلفة . نعرف أن العلامة الإنسانية (كلام/كتابة) هي

[1]- عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ،ص 70-74.

[2]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ص 172-173.

المكونات الأساسية للتواصل الانساني الذي تلتقي فيه عناصر التواصل السمعي البصري ، اللغة تسمع على شكل كلام Parole وتقرأ على شكل كتابة.[1]

تأتي بعد اللغة ، منطوقة كانت أو مكتوبة ، جميع الضوابط الأخرى للتواصل مع أولوية التواصل على شكل علامات ايقونية Iconique إذ يرمز هذا المصطلح إلى التواصل انطلاقا من الصور Images (في تعارض مع ما هو مكتوب)، وهي مهمة جدا في قضايا العلاقات الإنسانية المبنية على علاقة صورة /صوت ، بينما تكون عناصر التواصل الشمي والذوقي قليلة الاستعمال نسبيا ، كذلك العناصر الحركية واللمسية.

يعتبر دي سوسير العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان وجهي "الورقة" ، إذ لا يمكن فصل احدهما عن الآخر ، فالأول هو الدال Signifiant ، وهو عند دي سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه وتستدعي إلى دهن هذا المستمع صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلول Signifié.[2]

وبتدقيق أكثر ، فالعلامة اللفظية عند دي سوسير لا تربط بين الشيء والاسم ، بل بين المفهوم والصورة السمعية Image acoustique ، وهذه الصورة ليست صوتا ماديا ، أي شيئا فيزيائيا بحثا ، بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت ، أي التمثل الذي تمنحنا إياه شهادة حواسنا لهذا الصوت.[3]

نستخلص من هذا التعريف أن العلامة عند دي سوسير هي نتاج عملية نفسية ، فهو يعتمد على التمييز بين مستويين : النفسي والمادي ، فعلى المستوى النفسي يكون حصول الصورة السمعية والمفهوم ، أما على المستوى المادي فيوجد الصوت المادي والشيء الخارجي. هكذا تختص العلامة باقتران حدي المستوى النفسي ، أي الصورة السمعية والمفهوم. وهذا الاقتراب إنما يحصل بشكل يستحيل معه تحقيق أحد الحدين دون الآخر أي استحالة فصل الدال عن المدلول .كما يعتبر دي سوسير العلامة مفهوما لغويا ، قبل كل شيء ، قابل لأن يتسع ليشمل أنواعا مختلفة من الظواهر الانسانية والاجتماعية.

---

[1]- برنار توسان : ما هي السيميولوجيا ؟ ، تر : محمد نظيف ، ص10.

[2]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل على السيميوطيقا ، ص19.

[3] -F.de Saussure :Cours de linguistique générale , P101.

يحدد دي سوسير ، على هذا النحو ، مجال العلامة ، ولكن هذا المجال يحتوي بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة ، إذ يذكر بعض هذه الأنظمة وهي الكتابة، أبجدية الصم البكم ، الطقوس ، أشكال التحية ، الإشارات الحربية الخ...إن الصفة المشتركة لهذه الأنظمة هي أنها أنظمة من العلامات ، "غير أن اللغة تعتبر أهم هذه الأنظمة".[1]

بهذا يحيل الباحث تعريف العلامة إلى علم لم ينشئ بعد، ولكنه يكتفي بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيميولوجيته الخاصة وهذه الأداة هي العلامة اللغوية.

إن المبدأ الذي يربط بين علم اللغة والسيميولوجيا ، هو أن العلامة اللغوية "اعتباطية". وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة ، ومن ثم نستطيع أن نقول أن المادة الأساسية التي تتناولها السيميولوجيا هي مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة. ويؤكد دي سوسير على أن العلامات التي تتميز بالاعتياطية المطلقة تحقق –كثر من غيرها- العملية السيميولوجية ، ولهذا السبب فإن اللغة ، وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا ، هي أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية. ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص.[2]

يعلن دي سوسير عن ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيميولوجيا ، لكنه لا يفصح عن طبيعة العلاقة التي تربطهما ، ما عدا تلك المتمثلة في مبدأ اعتباطية العلامة . ثم يذكر مجموعة الأنظمة التي تنتمي إلى السيميولوجيا .دون تحديد طبيعتها كالكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس وأشكال التحية والرموز والاشارات الحربية...إن هذه العلامات في مجملها تفترض وجود اللغة التي تنتجها وتفسرها لكي تتشكل في صورة نظام. فالصوت أو اللون أو الشكل ، وهي أنظمة غير لغوية ، لا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة نظام لغوي الذي هو "اللغة" فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سيميولوجية اللغة.[3]

---

[1]-دي سوسير : المرجع السابق ، ص101.

[2]- المرجع نفسه ، ص101.

[3]- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل على السيميوطيقا ، ص185.

بهذه الصورة تكون اللغة آداة وليس موضوعا للتحليل ، فهذا الوضع هو الذي يحكم جميع العلاقات السيميوطيقية ، فاللغة هي المفسر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى سواء كانت لغوية أو غير لغوية.

إن اللغات الطبيعية هي موضوع علم اللسانيات تحمل مرتبة مؤهلة لكون الأنظمة الدالة الأخرى مترجمة فيها – أي في اللغة- وليس العكس.[1]

نفهم من هذا أن بامكان اللغات الطبيعية أن تحتضن كل الأنظمة الدالة الأخرى لأن بواسطة اللغة نعبر عما نراه أو نحسه أو نسمعه ، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال أن نعكس الأمر.

استنادا إلى ما ورد ، يمكن حصر طبيعة العلاقة بين الأنظمة السيميوطيقية وامكانياتها في ثلاثة أنواع من العلاقات:

1)- يمكن أن يولد نظام نظاما آخرا، فتولد الكتابة العادية كتابة براي Rraille وتصلح هذه العلاقة التوليدية بين نظامين متغايرين ومتعاصرين ، لهما طبيعة مشتركة ، فيبني النظام الثاني انطلاقا من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة.

2)- علاقة التماثل: Relation d'homologie التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء لنظامين سيميوطقيين ، وعلى عكس النظام الأول ، لا تستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه ولكنها تسقط عليه بفضل بعض الصلات التي تكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين.وقد يستخدم التماثل بين نظامين – طبقا للحالة- إما كمبدأ التوحيد بينهما ، فلا يتجاوز استخدامه هنا دورا وظيفيا ، وإما لخلق نوع جديد من القيم السيميوطيقية.

3) علاقة التفسير : نطلق هذا المصطلح على العلاقة التي نقيمها بين نظام مفسر ونظاما مفسّرا.إن هذه العلاقة هي العلاقة المحورية بالنسبة للغة وتفرق بين الأنظمة المختلفة ، فتقسمها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويين : الوحدات الدالة (المؤشر في اللغة)،ووحدات غير دالة (الفونيم في اللغة)،وأنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال.

[1] -J.Courtes : Introduction à la sémiotique narrative et discursive , Ed : classique Hachette , Paris , p 37.

فاللغة كأداة للدلالة ، سواء منطوقة بالصوت فقط ، أو مكتوبة على شكل كلمات ، نسق من العلامات.[1]

إن اللغة هي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالته على المستوى السيميولوجي والمستوى الدلالي Sémantique ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالي واحد: بعد سيميوطيقي دون سمنطيقا Sémantique (كالتحيات) ، أو بعد سيمنطيقي دون سيميوطيقا (Sémiotique) كأشكال التعبير الفني. وتكمن ميزة اللغة الكبرى في أنها تشمل دلالة العلامات المفردة ، ودلالة القول في آن واحد. ومن هنا تستمد قدرتها الفائقة على خلق مستوى ثاني من القول يمكن من صياغة كلام دال حول الدلالة نفسها. ونجد في هذه الملكة الميتالغوية Métalinguistique أصل علاقة التفسير التي تجعل اللغة قادرة على استيعاب الأنظمة الأخرى.

وهكذا يمكننا أن نثبت المبدأ القائل بأن اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، إذ لا يملك نظام آخر "لغة" يستطيع من خلالها وصف وتفسير نفسه من خلالها ، ما عدا اللغة الطبيعية التي تستطيع من حيث المبدأ أن تصف وتفسر كل شيء بما فيها نفسها.

<u>جـ/ السيميائية والنقد الأدبي :</u> بعد ظهور كتاب دي سوسير محاضرات في اللسانيات العامة 1916 ، شاع استخدام مصطلح السيميولوجياSémiology باعتبارها علما للاشارة، واستخدم بعض العلماء والمهتمين بهذا العلم لدلالة على المعنى نفسه مصطلحا آخر هو: سيميائية Semiotic والذي يرجع الفضل في صياغته للفيلسوف الأمريكي بيرس ، فتنبأ دي سوسير- عند الحديث عن العلامة والاتصال- بظهور علم الإشارات أو السيميولوجيا ، متوقعا لعلم اللغة أن يكون فرعا مهما من فروع هذا العلم.

لقد بين دي سوسير، حين عرف اللغة والعلامة ، أن اللغة نظام من العلامات يستخدمها الناس في التعبير عن أفكارهم ومآدبهم ، شأنها في ذلك شأن العلامات المستخدمة في لغة الصم والبكم والاشارات العسكرية والشفرات المستخدمة في الحروب ،وكذلك شأنها شأن اشارات المرور.وبما أننا نعيش في عالم من الاشارات ، فإن علم اللغة الذي يهتم

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيكية ، عالم المعرفة 1998، ص 264.

بالعلامة بصورة أكبر وأوسع مجالا لا يتجاوز الاهتمام بالعلامة اللغوية إلى غيرها من العلامات.

أما شارل بيرس ، فيرى أن كل علامة لغوية تتشكل من صوتيات (فونيمات) ولواصق صرفية(مورفيمات) ووحدات معجمية (لكسيمات) ، وهذه جميعا تتفاعل في شيء أوسع هو الجملة أو العبارة، وهذه الجمل أو العبارات تتحد معا في قطاع يسمى "سياقا" وهذا السياق هو الذي يجعل من تلك العلامات علامات قابلة للفهم والتأويل.[1]

لهذا فإن السيميوطيقا تحرص على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على امكانات متعددة التأويل ، وأن القارئ أو المتلقي يستخلص أنواعا غير محدودة من الدلالات والمعاني.

يهتم "رولان بارث" R.Barthes كثيرا بما تقدمه السيميائية من ملاحظات حول ما يسميه "لعبة الدلائل في النص" والتي يعني بها أن النص هو آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها ، وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص وما فيه من علامات متسعا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يكشف عن وجود طرق مختلفة للابلاغ والتوصيل والتعبير.[2] ولا يتحقق هذا إذا جمعنا بين تحرير النص وتحرير مخيلة القارئ-أي النص والقارئ- فهما اللذان يجعلان من النص نصا تعداديا لتوليد المعاني وذلك عن طريق التأويل .لأن القارئ يتلقى النص ثم يقوم بتأويله مع الحفاظ على المعنى الأصلي، وبالتالي تتولد معاني من المعاني الأصلية. ومن هنا كان اهتمام السيميائية بالتلقي اهتماما كبيرا ، الأمر الذي جعل "ميشال ريفاتير" Michel – Riffatèrre يطور طريقة السيميائية الخاصة بالقراءة جاعلا منها قراءتين:

1- **قراءة استكشافية**: وفيها يقوم القارئ بالتعرف على المعاني الأولية لشفرة النص.

[1]- ابراهيم خليل : في النقد والنقد الألسني ، أمانة عمان الكبرى 2002 ، ص92.

[2]- المرجع نفسه ، ص 93.

2- **قراءة استرجاعية:** وفيها لا يكتفي القارئ بالتعرف على المعاني الأولية ، وإنما يقوم بتفسير الشفرة ، وتأويلها لافتا النظر إلى المعاني الثانوية التي يتوصل إليها عن طريق التأويلات.[1]

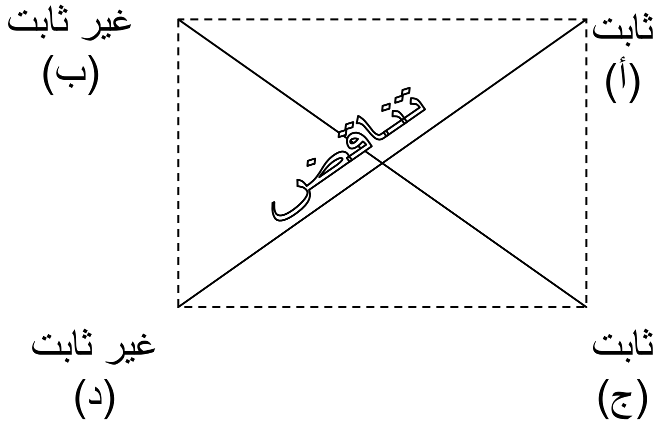
بهذا تتم العملية السيميائية-في الواقع- في عقل القارئ وهي حصيلة قراءة ثانية. ومنها نميز بين مرحلتين في القراءة حيث يبدأ القارئ بحل شفرة النص بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النص إلى نهايته متبعا في ذلك المسيرة السياقية ، تدعى هذه المرحلة بالمرحلة "الاستكشافية" الأولى ، فمن خلالها يتم تفسير أولي لأن المعنى يتم فهمه من هذه القراءة . ويعتمد القارئ في هذه المرحلة على كفاءته اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة. أما المرحلة الثانية ، فهي خاصة بالقراءة الاسترجاعية حيث تكون القراءة التفسيرية أو التأويلية .فالقارئ يراجع ويقارن باستمرار ما قرأ، وهو يقوم بقراءة بنيوية ، إذا يتبين له من خلال قراءته للنص أن العبارات متعادلة وكأنها صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد. ومن تم يبدو له النص تنويعا لبنية واحدة.

أما "غريماس" ، فقد حاول أن يضع نظرية جديدة لبناء النص القصصي اعتمادا على وجهات النظر السيميائية ، ملخصا آراءه كما توضحها مقالاته الموسومة : بـ"نظرية المربع السيميائي". إذ يرى أن كل عمل قصصي يمكن تجريده إلى أربع نقاط تنتهي كل منها إلى علاقة بالأخرى سواء كانت علاقة تعارض وتناقض أو علاقة انسجام وتكامل وائتلاف.[2]

فإذا افترضنا أن هذا المربع يرمز إلى الزوايا القائمة بالرموز أ،ب،جـ،د، فإن (أ) مثلا توضع عليها كلمة ثابت ، بينما توضع على الزاوية (د) كلمة غير ثابث. كذلك فإن الزاوية (ب) تكتب غير ثابث، فيها تكتب كلمة ثابث على الزاوية (ج) كما هو مجسد في الرسم الموالي:

[1]- بسام قطوس : سمياء العنوان، وزارة الثقافة عمان 2001، ص 201.

[2]- ابراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني ، ص 94.



[1]

نلاحظ أن أي حركة من (أ) إلى (د) تحيل على الانتقال من الثابت إلى المتحول ، بينما الحركة من (أ) إلى (ج) لا تدل على أي انتقال ، والشيء نفسه بالنسبة للحركة من (ب) إلى (د).

تقوم طريقة "غريماس" على تقطيع النص القصصي إلى مجموعة من المقطوعات السردية بهدف الكشف عن الآليات المتحكمة في تسلسل (الحكي) ضمن العلاقة الثنائية المذكورة سالفا، ومن هنا لا بد أن نتوقف عند ابتداء القصة، وعند كل مقطوعة سردية توحي بابتداء حركة جديدة في الحكاية. وفي هذه المرحلة من دراسة القصة يلتقط الدارس ما يبثه المؤلف من اشارات تؤثر في الحدث.

<u>د/-السيميائية والنص الأدبي:</u> يعتقد البعض أن الأدب هو ما نعرفه من الجمالية النصية، أو من الإبداعية القائمة على تمثل عالم ، ثم اخراجه إلى القارئ في بناء لغوي تحكمه شبكة من العلاقات ، إن مثل هذا المفهوم أخذ به القدماء أمثال "الجاحظ" صاحب المقولة الخالدة:"...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة

[1] -J.Courtés : Introduction à la sémiotique narrative et discussive , p:57.

الهاء و في صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".[1]

نفهم من هذه الأدبية التي يفترض أن تتوفر في أي نص أدبي، على أنها تنحصر في الشكل أي تعطي أهمية إلى سطحية النص الأدبي ومورفولوجيته .هكذا يكون النص بالنسبة للرأي الشائع هو السطح الظاهري للأثر الأدبي ، إنه نسيج الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى متينا وراسخا، فالنص إذن، هو :"ما هو مكتوب ، إنه في الأثر الأدبي ما يظهر ضمان الشيء المكتوب ، الذي يجمع وظائف الحماية من جهة: الرسوخ مثلا ،ومن جهة أخرى شرعية الحرف الثابت الذي لا يمحى ، النص هو سلاح ضد الزمن والنسيان ، وضد مكر الكلام الذي بسهولة يسترجع، يحرف، يتنكر".[2]

يتضح لنا ، أن مفهوم النص مرتبط تاريخيا بعالم كامل من المؤسسات ، فهو يحمل في طياته القانون، العقيدة، الأدب، الأخلاق...ويفرض أن نلاحظه وأن نحترمه لما يحمله من أمانات علمية وأخلاقية ، ويطبع اللغة بقيمة لا تقدر.

لقد اختلف الباحثون في إعطاء مفهوم محدد للنص وتحليل بنيته وكشف وحداته ، وفي هذا الإطار ظهرت طائفة من النقاد والباحثين من اجتماعيين ونفسانيين وبنيويين وسيميائيين وتفكيكيين...أقبلوا باهتمام يبحثون في ماهية النص الأدبي.

إن تحديد جامع لـ(النص) عملية مستعسرة إن لم تكن مستحيلة إلى حد ما، ولكننا يمكننا الوقوف على مفهوم لهذا المصطلح إذا ما لجأنا إلى جهة معرفية تتبنى هذا المفهوم.

ففي النقد الأدبي عموما يكون تعريف النص شاسعا فضفاضا ، فهو لا يعني أكثر من أنه: "الكلمات الموجودة على الصفحة بعناصره السياقية والتاريخية التي يفترض أن تحيط به".

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ج3،ط3، دار الكتاب العربي بيروت ، 1969 ، ص131.

[2]- عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص45.

وتعريف آخر:"هو بنية لغوية مفتوحة البداية ومغلقة النهاية، لأن حدوثه نفسي لا شعوري ، وليس حركة عقلية."[1] بهذا الشكل نلاحظ أن النقد الأدبي يتعامل مع "النص" بسطحية ، حيث يهتم بالشكل الظاهري منه ، وبالتالي يتجسد "النص" في جملة الكلمات المتراصة والتي تصب في سياق معين.

أما اللسانيات، فقد حصرت موضوعها في الجملة(فونيمات ، مورفيمات) دون أن تمنح اهتماما يذكر لما بعد الجملة، والذي يشكل المحور الرئيسي لنظرية النص، مما يجعلها عاجزة لوحدها عن فهم الخطاب ، وذلك لأن تحليل الجملة هو مستوى أصغر ضمن مستوى أكبر الذي هو النص ، التي عملت عدة فروع معرفية كالأسلوبية ،وتحليل الخطاب ولسانيات الجملة والتحليل النفسي ...على انتاجه.[2]

وبطبيعة الحال ، ونظرا لاختلاف أسس ومبادئ تلك الفروع المعرفية ، انقسم المنظرون إلى جماعات متعددة للبحث في ماهية النص، فمنهم من ذهب إلى تعريف "النص" مباشرة من خلال مكوناته ، ويتمثل هذا الفريق "تودوروف" "Todorov" الذي يرى أن النص هو نظام تضميني نستطيع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي ونحوي ودلالي، وهو يوازي النظام اللغوي ويتداخل معه وهو نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف ، ولمنسقة بشكل ثابت ، أهم مهامه أن يضمن بقاء الشيء المكتوب، وهو مرتبط تاريخيا بعالم بأكمله من النظم (القانون ، الدين ، الأدب...)[3]

يذهب البعض الآخر إلى تعريف النص من خلال ارتباطه بالانتاج الأدبي ، ويمثل هذا الفريق "رولان بارث" R.Barthes إذ كانت لمساهمته في حقل "دراسة النص" عميق الأثر في ميدان النقد ، ويتجلى ذلك من خلال دراستين هامتين له حول : "النص ونظريته".

إن النص –من وجهة نظر بارث- هو السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا وواحدا إلى حد بعيد . وهذا السطح قابل للإدراك

---

[1]- فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ، ط1، 2003، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ص 35.

[2]- عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص46.

[3]- فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ، ص38.

بصريا من خلال عملية الكتابة التي تجعل منه موضوعا مؤسسيا يتصل تاريخيا بالقانون والدين والأدب...[1]

إنه تحديد كلاسيكي يجعل النص كدليل (Signe) يتفرغ من دال ومدلول ، والدليل بالمفهوم التقليدي هو وحدة منغلقة على ذاتها، وهذا الانغلاق يطوق المعنى ويحدد من تعدديته. ويبقى هذا التصور تقليدي، إلى أن ظهرت البنيوية فغيرت النظرة إلى الدليل ، وبالتالي إلى النص –كما ساعدت الإنجازات اللسانية وتفرعها بربطها بالتحليل النفسي وعلم الاجتماع على ايجاد تحديد جديد ودقيق للنص ونظريته.

يستفيد بارث مما جاءت به "جوليا كريستيفا" مبينا دورها الأساسي في تغيير وجهة النظر حول النص ونظريته ، إذ يقر بمدى أهمية "التحليل الدلالي" في الكشف عن خوصصة النص وتميزه ، فيدلي بمجموعة من مفاهيم النظرية التي تحققت مع "التحليل الدلالي والتي تقدم لنا هوية النص وخصائصه ، تتجلى هذه المفاهيم في الممارسة الدالة والانتاجية والتدليل والنص الظاهر والمكون والتناص ،راميا إلى العلاقة بين النص الأدبي والعمل الأدبي.[2]

يرى بارث أن العمل الأدبي هو ما نجده على رفوف المكتبات ، أو ما يمكن أن نلمسه باليد ، أما النص فتمسه اللغة . ثم يميز بين مختلف التجليات اللسانية ومجالاتها، مؤكدا أن كل تجلي لغوي سواء كان موازيا للجملة أو أقل منها ينتمي إلى اللسانيات ، وأن ما هو أكثر من الجملة ينتمي إلى الخطاب كموضوع لعلم معياري هو البلاغة والأسلوبية. ثم يضيف بارث أن من الممكن أن تهتم مجالات علم اللسان بالنص الظاهر لكن لا يمكنها أن تبحث في النص المكون. إنها خاصية تجعل النص يختلف عن العمل الأدبي أو الخطاب.كما أن "نظرية النص" أو "التحليل الدلالي"، تنظر إلى النص على أنه انتاج دائم ، وتلفّظ من خلاله الذات (الأنا) في صراعها.[3]

---

[1]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب)، 2001 ، ص22.

[2]- سعيد يقطين : المرجع السابق ، ص 22-23.

[3]- المرجع نفسه ، ص23.

يبدوا واضحا تأثر "بارث" بالتصوير الذي جاءت به "كريستيفا" حيال "النص" الذي لم يبق ينظر إليه كمتتالية من الجمل المترابطة فيما بينها الخاضعة لقواعد ثابتة ، ويمكن أن يدرك بصريا ، إن "النص" خالف هذه النظرية ، وأصبح توليدا عن طريق التدليل الذي هو "عملية تنفلت من خلالها"ذات" النص من منطق "الأنا" إلى منطق آخر يتم فيه تحاور المعنى وتحطيمه".[1] وبهذه الصفة يكون النص –في مجمله-نمطا انتاجيا دالا.

تعتبر "كريستيفا"النص "جهازا عبر لسانيا يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي، راميا بذلك إلى الاخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة".[2]

بهذا التعريف يتحدد النص كانتاجية (Productivité) ، بمعنى أن علاقة النص باللسان الذي يقع فيه علاقة إعادة توزيع (هدم،بناء) .كما يعتبر النص تبادل نصوص أي تناصا، حيث نجد في فضاء النص عدة ملفوظات مأخوذة من عدة نصوص تتقاطع. وبالتالي تجعل "كريستيفا" النص توجيها مزدوجا يتجلى في مقال لها حول "النص وعمله"، إذ يظهر التوجيه الأول في كونه يميل نحو نسق الدال الذي ينتج فيه اللسان واللغة في عصر ومجتمع معينين ، في حين يتجلى التوجيه الثاني في انجذاب النص نحو المسار الاجتماعي الذي يساهم فيه باعتباره خطابا.

إن الكشف عن خصوصية النص وتميزه-بحسب "كريستيفا"-"يستدعي وجود علم جديد كفيل به ، سيكون هذا العمل الجديد هو " السيميولوجيا " التي تتعامل مع النص باعتباره أكثر من الخطاب ويتدرج ضمن عدة ممارسات سيميولوجية تعتبر كـ"عبر لسانية". ومهمة السيميولوجيا في هذا الاطار تتجلى في تعويض التمييز البلاغي القديم بين الأنواع الأدبية بنمدجة النصوص".[3]

تجعل كريستيفا النص يختلف عن العمل الأدبي الذي تعمل المقاربات السيميولوجية والجمالية الإنطباعية على تأويله، كما تسعى الدراسات اللسانية على تفحصه والبحث فيه

[1] -J.Kristeva: Recherche pour une sémanalyse , seuil , 1969, p218.

[2]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، ص19.

[3] -J.Kristeva: le texte du roman, Mouton 1970, P12.

ومن خلاله على قواعد ثابتة. فهاتين المقاربتين لا يمكنها اكتشاف خصوصية ومميزات النص وعندها لابد من وجود علم جدير بهذه المهمة إنه "علم السيميولوجيا".

تسمى الباحثة تقاطع التنظيم النصي (للممارسة السيميوطيقية) المعطى مع الملفوظات (المتواليات) التي يستوعب في فضائه، والتي يؤدي إليها في فضاء النصوص خارجية عنه بـ"الإيديولوجيم" وهو الوظيفة التناصية التي يمكننا قراءتها وهي تتمظهر ماديا على مختلف مستويات بنية كل نص.[1]

إن ما تسميه كريستيفا "ايديولوجيما" هو الذي يحدد عمل السيميولوجيا التي تنظر إلى النص من خلال خصوصيته الانتاجية لا كمنتوج ، وإنما كدليل منفتح ومتعدد الدلالات.

إن هذا العلم الجديد الذي يدرس النص وفق هذه المميزات تطلق عليه كريستينا المصطلح "التحليل الدلالي" (Sémanalyse). الذي ينطلق من اللسانيات لكون النص ينتج من خلال اللغة ، وبالتالي تصبح هذه السيميولوجيا" نظرية دلالة النص". وتجد الباحثة أن العلم ، وإن كان ينطلق من اللسانيات ، فهو يتجاوزها ، لأن النص ليس مظهر لسانيا ، أي دلالته المبنية لا تقدم إلينا في اطار متن لساني منظورا إليه كبنية سطحية ، وإنما هو "توليد" (Engendrement) مسجل في هذه الظاهرة اللسانية ، وتبعا لهذه الظاهرة يصبح "النص" الظاهر (Phéno-texte) هو النص المسجل عن طريق الطبع.[2]

إذا كانت اللسانيات تعتبر النص البنية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة ، حيث تتكون هذه البنية من متتالية من الجمل المترابطة فيما بينها، فإن التحليل الدلالي، يبحث في انتاجية النص من خلال توليد اللساني ، هذه العملية تسميها كريستيفا النص المكون (Geno-texte)ويكون عن طريق مضاعفة النص إلى ظاهر ، ونص مكون ، أي سطح وعمق ، بنية مدلولة وانتاجية دالة.

نلاحظ إذن ، الإضافات التي جاءت بها الباحثة والتي تظهر من خلال تصورها للنص أو التي تتجلى في الانتاجية والتناص.

---

[1]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي "النص السابق" ، ص20.

[2]-المرجع نفسه ، ص21.

يعالج ميشال أريفي (Michel-arrivé) مسألة النص وعلاقته باللسانيات مستندا في ذلك على تصور كريستينا ، حيث يسعى إلى استخدام خصوصية النص التي تظهر أدببته ، ويحصر الباحث هذه الخصوصية في أربع وهي:

1)-غياب المرجع: يرى الباحث أن للنص مرجعا ، وفي الوقت نفسه ليس له مرجع ، لأن له ، كما يرى ، ظلا للمرجع.

2)-الانغلاق : لمعاينة الانغلاق في النص ينطلق الباحث من اربع مقولات نظرية من خلال ثنائية الحكي والخطاب في علاقتهما بالنص:

1- الخطاب منغلق الحكي منغق.

2- الخطاب منغلق الحكي مفتوح.

3- الخطاب منفتح الحكي منفتح.

4- الخطاب منفتح الحكي منغلق.

ويستخلص الباحث أن بامكان النص أن يكون منغلقا أو منفتحا من خلال المقولتين التي يسجل فيهما تناقض الحكي والخطاب:

- خطاب منغلق ، حكي منفتح.
- خطاب منفتح ، حكي منغلق.

3)- تمظهرلغةالإيحاء:يصرح الباحث بامكانية تعويض مفهوم الإيحاء(Connotation) بمفهوم التناص (Textualité). حيث تتمظهر علاقات نصية أخرى، ويحيل هذا المفهوم إلى كريستيفا.

4)- الإنتاجية: يرى "أريفي" أن النحو التوليدي يميز بين ابداعيتين ، الإبدجاعية الأولى تحكمها القواعد وتتصل بالقدرة ، في حين تغير الإبداعية الثانية القواعد وتتصل بالانجاز، وفيه يتم تغيير القواعد عبر الخروجات الفردية على القواعد . وهذا يعني أن النص الأدبي يشتغل على صعيد بعض وحداته، في صيرورة تطورية ، وتأتي الابداعية الثانية لتأخذ شكل "الانتاجية".[1]

[1] -M.Arrivé : linguistique et littérature :"Comprendre la linguistique "sous la direction de Bernard , pottier – Marabout ,1975,P:109.

من خلال هذه الخاصيات الأربع تتحقق أدبية النص –بحسب أريفي- ويبدو تأثره بتصور "كريستيفا" جد واضحا في حديثه عن انغلاق النص أو انفتاحه ، حيث انطلق من تمييز الباحثة بين الانتهاء البنيوي (نهاية الحكي) ، والانتهاء التوليدي (نهاية الخطاب)، إضافة إلى مفهومه للتناص الذي جاء مماثلا لمفهوم كريستيفا.

إن لبيير زيما "P.Zima" خصوصية في إعطاء النص معنى محددا ويظهر هذا من خلال مساهماته التي تدور جميعا في نطاق ما يسميه أحيانا "سوسيولوجيا" النص وأحيانا أخرى "السوسيو نقد" من خلال تزويجه النظرية الادبية بالسيميوطيقا. يقيم "زيما" سوسيولوجيا النص التي تنطلق من أن النص ذو طابع مزدوج ، فهو من جهة بنية مستقلة، ومن جهة ثانية بنية تواصلية.[1] بمعنى أن النص يعتبر "دليلا" signe من العمل المادي الذي له قيمة الرمز الحسي ، ومن "الموضوع الجمالي" المتجدر في الوعي ويحتل مكانة "المعنى".

إن البنيتين الاستقلالية والتواصلية تتضافران ، ولا يمكن أن نفصل إحداهما عن الأخرى، لان النص ليس فقط مجسدا في إطار أنظمة مختلفة القيم ، ولكنه في الوقت نفسه يعب على صعيد الكتابة ، عن القيم والمعايير الاجتماعية .فالاستقلال النصي مرتبط بالتطور السوسيوتاريخي ، وبذلك يصبح للنص موقف إزاء المجتمع ، ينقده من خلال وجوده.وهو إلى جانب ذلك يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية ويشهد كأي وثيقة تاريخية على القيم السائدة في عصره، وهو يحولها بواسطة وضعيته المحاكتية حيال اللغة إلى صور.

يتبين لنا أن سيميولوجيا النص الأدبي تسعى إلى تمثيل مختلف "البنيات النصية" كبنيات لسانية واجتماعية في آن واحد، بما أن الأمر يتعلق بمستويات دلالية وتركيبية ذات علاقة جدلية، ومن خلال هذه العلاقة يمكن اعتبار "العالم الاجتماعي" كوعاء للغات اجتماعية مستوعبة ومحولة بواسطة النص الأدبي.

يسعى بول ريكور "Paul .Ricoeur " إلى وضع "نظرية للنص" مستندا على تمييزه بين الشرح والتأويل .إذ يرى أنه ليس من الضروري أن يبقى الشرح مرتبطا بالعلوم الطبيعية ،

---

[1]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي "النص أو السياق" ، ص26.

بل يمكن انجازه مع اللسانيات .كما يمكن للتأويل أن يخرج من دائرة الفهم المرتبط بالعلوم الذهنية أو الفكرية .وبالتالي فإنه يعرف النص على أنه "كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة".[1]

نلاحظ أن الباحث يلح على الجانب الخطي للنص ، وهذا المظهر الكتابي يجعل النص يختلف عن الكلام، كما يجعله متجسدا ماديا وقابلا للقراءة.وبما أن النص مسجل عن طريق الكتابة ، فهو يرى أن الوضعيين المنطلق منهما (الشرح والتأويل) يكونان من انتاج القراءة.

أما "غريماس" Grimas ، فقد تعامل مع النص من خلال مستويين ، المستوى الظاهري وصريح النص ، حيث تلتزم الأشكال والوحدات القصصية بوسائل التعبير، كما تكون رهينة المواد اللغوية في النص الأدبي ، أو رهينة الكلمة والصورة في الأشرطة السينمائية، والمستوى الثاني باطني وبنيوي مشترك، تتركب وتنظم فيه القصة في أشكال مستقلة عن تظاهرتها الخطابية.[2]

إن هذا التحليل يقوم على فكرة لسانية ترى أن صريح الملفوظ ملتزم بمستوى ضمني هو مستوى اللغة، فالخطاب مرتبط وثيق الارتباط باللغة Langue ذات الوجود الضمني لدى المتكلم ، أو الوجود الصريح المفسر في المراجع المختصة.

بهذا يكون النص بنية متكاملة مغلقة تسيرها عناصر داخلية ليست جامدة، وإنما تتحرك وتتغير في إطار النص كهيكل ، وهي تتوزع ضمن أقطاب دلالية Isotopie متداخلة ومتعاقبة.

لم تختلف النظرية العربية عن النظرية الغربية لماهية "النص" إذ أدلى النقد العربي بآرائه القريبة جدا من آراء النقد الغربي في هذا المجال .هذا ما نلاحظه عن عبد القادر فيدوح الذي لم يبتعد في نظرته للنص عن "بول ريكور" وهذا يتجسد في تعريفه للنص على حد قوله :"إن النص إثارة السؤال وتحريك التراكم المعرفي،يحفز المشاعر وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد، وتزيح عنه التوابث لكشف المكونات فيه، وهو يجعل القارئ يتجدد وتتغير بتغير القراءات.

[1] - paul .Ricoeur :du texte à l'action ,Seuil 1986,P137.

[2]- سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، ص114.

شيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو تطوير الفهم، استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا".[1]

يربط الناقد القراءة بالنص ويعتبرها خلقا جديد له ، ويكون هذا بالسير وفق حركة التطوير بغرض الفهم الشامل لمدركات النص، ويكون هذا السير نحو الاتجاه الصاعد وذلك لتحقيق قراءة ذات طابع ايجابي.ويشير من خلال نصه –هذا- إلى قراءة التأويل التي تهدف إلى الكشف بعد الفهم والإدراك. ويظهر عبد القادر فيدوح علاقة النص بالسيميوطيقا في قوله: "النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما تحتوي الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد ادراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحدثية محاولة استجلاب الأسرار، مع ردود منعرجاته الاحتمالية ، إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة على الرغم من تعدد أنظمته الدلالية التي تحتويه ، من حيث كونه فضاءا معرفيا ، تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه وتتجلى في الحدث والهاجس الذي دفعها إلى القول، وما يتولد عن ذلك من علاقة تفاعلية وحركية تمثل المحرك الأساسي في حركة النص وانسجامه وسيرورته ، وإذا كان المبدع لا يكتب ما يقول فإننا لا نقرأ ما يكتب".[2]

إن الباحث يشير إلى محاولة السيميائية فك رموز الخطاب، لأنها طموح إلى هدم جدار المعيارية الثابتة ونفي التوثيقية ، ونزوع إلى تفكيك النص وتشريحه باستعمال أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي في تقويم السيميائية.إن هدف السيميائية يتجلى في إخضاع النص لدراسة تعتمد على الاستنباط والاستدلال والاستقراء، وبالتالي هي عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الموجودة وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا. فهي تبحث عن مولدات النصوص وتكويناتها البنيوية الداخلية ، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل.

[1]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ص24.

[2]- المرجع نفسه ، ص33.

أما النص- من وجهة نظر عبد الملك مرتاض-فهو عالم واسع ومتشعب قائم بذاته ، علاقته بمبدعه قد تنتهي عند انتهاء هذا الأخير من صياغته . وبالتالي هو مستقل الوجود عن خالقه ، فليس ضروريا أن يكون النص صورة عاكسة لشخصية المؤلف ، مع العلم أنه نابع من ثروته الفكرية ، عصارة جهده وربما تجربته الشخصية.[1]

هكذا يكون ميلاد النص نتيجة للعملية الإبداعية التي تتولد عن حركة الكاتب الفكرية والإلهامية التي تدفعه إلى التخلص من شوشرة ذهنية داخلية يقذف بها إلى العالم الخارجي بشكل منتظم وفي قالب معين. وهكذا يكون ميلاد الجملة الفنية ، ثم النص الفني الذي لا يتقيد بعصر ولا بقارئ ولا بمنتج له. فنجده أحيانا متقاطعا أو متناصا مع نصوص أخرى تعاصره أو تختلف عنه زمنيا.

لقد اختلفت التصورات والمفاهيم بخصوص النص " Texte " وفق ميول واهتمامات الباحثين فيه ، فاتفق السيميائيون البنيويون على أن يكون النص عبارة عن مجموعة تتألف من الخطاب ، الرواية والعلاقة المطروحة بينهما ، في حين وجدت الدلالية Sémanalyse النص لا كموضوع جمالي أدبي، وإنما كعملية تحويلية لسانية Translinguistique ، موضوع اللسانيات .أما النظرية البنيوية فقد اعتبرت النص انتاجا تاما يعرض للقراءة ، ومعرف كعملية تفكيك Décodage المعنى.

[1]- عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجزائرية الجزائر ، 1983 ، ص42-43.

الفصـل الثاني: سـيميائية الأفعال في النص"الجـــــوع".

المبحث الأول:ماهـيــة نـص "الجوع".

المبحث الثاني: مورفولـوجية "نـص الجوع".

المبحث الثالث:طبيعة الأفعال في "نـص الجوع".

المبحث الرابع: منطق الأفعال في "نـص الجوع".

المبحث الأول: ماهية نص "الجوع".

إن الأدب العربي غني "بأجناسه الأدبية الشعرية منها والنثرية،كالراوية و المسرحية والقصة و القصة القصيرة،التي تعد من أكثر الفنون الأدبية انتشارا ورواجا في حياتنا العصرية.أنها "فن أدبي حديث لم تمتد جذوره الأكثر من عقد من السنوات في العمر الأدب العربي".[1]

بدأت بوادر القصة القصيرة تظهر مع اواغر القرن التاسع عشر(19) مع موجة التحديد التي عمت الوطن العربي فأنجبت زمرة من الأدباء عملوا جاهدين على تجديد ملامح الأدب العربي وإخراجه من كلاسيكيته علي حد القول حسين هيكل:"لقد انقضى عصرا لمقامات والترسل في النظر هؤلاء المجددين،فلا بد من صورة جديدة هي صورة الأدب القومي،هي القصة والأقصوصة..."وبالتالي اكتسحت القصة القصيرة ساحة الأدب العربي فحققت نجاحا وانتشارا كبيرين بفضل قدرتها على ارصد المواقف المختلفة المطلقة في أخيار موضوعاتها. وقد ساعد تطور هذا الفن الذي نلتقي بآثاره المتنوعة على صفحات الصحف والمجلات.

تتناول القصة القصيرة في مضامينها حادث أو موقفا أو انفعالا معينا في حياة الإنسان،فهي تتجه إلى تصوير اصغر مساحة من هذه الحياة ولا تعني بالتطور الكبير للحدث في المستقبل،فهي اقرب إلى رصد لحظة معينة من لحظات حياتنا اليومية معلى تسليط الأضواء عليها واكتشاف المعنى الخاص الذي تحمله.

إن القصة محدودة تحاول أن تصل إلى هدفها-وهو تجسيد اللحظة وكشف مغزاها- بالسرعة الممكنة وخلالها تكثيف الأحداث، ولهذا تقوم الكلمة والتعبير المركز بدور كبير في صياغتها. إن الحدث في القصة القصيرة لا يسجل من أجل ذاته وإلا لكان الأمر مجرد قصة تسجيلية تقرب عمل الأديب من عمل المؤخر أو الصحفي.

---

[1]- احمد درويش: تقنيات الفن القصصي عير الحاكي والراوي: المكتبة لبنان ناشرون:ط1: 1998:ص.305

2-فيصل دراج: نظرية الرواية العربية:المركز الثقافي العربي:الدار البيضاء:ط1: 1999:ص201.

3-عماد حاتم:النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته: دار الشام للتراث: بيروت:ط1: 1988:ص81.

إن الأحداث في قصة القصيرة تشير إلى معنى،أو إلى فكرة ما، وجميع جزئيات القصة تتجه بخطوطها إلى هذا المعنى: فالكاتب يكتب لان ثمة شيئا يريد أن يقول وهذا الشيء[1] يتجسد في معنى بالذات: فالأحداث والشخصيات والوصف والحوار وغير ذلك من المكونات الفنية يجب أن تخدم عملية الكشف عن هذا المعنى للقارئ.

إن القصة القصيرة بطبيعتها تسعى إلى تقديم المعاني الكثيرة المعقدة: أو إلى تسليط الأضواء المختلفة المتقاطعة على المعنى الواحد-لأن هذا من مهام الراوية-بل ينضر فيها المعنى من الزاوية واحدة. وذلك:"فان النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة، إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتمي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه،ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة "لحظة التنوير".[2]

أهم ما يجدر بالكاتب أن ينتبه إليه وهو ينسج خيوط قصته هو إلا يتدخل في أحداثها، فالوصف يجب أن يخضع لبنان القصة، ويفضل أن يقدم من خلال أعين الشخصيات التي يرسمها الكاتب لأمن خلال عيني الكاتب نفسه.أما الحوار فيجب أن يكون اقرب إلى لغة الشخصيات، وإلا يكون نمطا موحدا. هذا ما استدعى البحث في المشكل القائم في علاقة اللغة القصصية بالعامية، إلا أن الكاتب المبدعين استطاعوا تجاوز هذه المشكلة، وجعلوا شخصياتهم اقرب إلى حياة دون أن ينجو على.[3]

أنها بعض خصائص فن القصة القصيرة التي تجلت في أعمال رواد هذا الفن ونذكر من بينهم:

-محمد تيمور(1852-1931) صاحب المجموعة القصصية "ما تراه العيون"(1918) من بين قصصها:"منزل رقم 22"،"بيت الكرم"،"صفارة العيد"في القطار" أول ما جاءت به موهبته القصصية.

---

[1]- عماد حاتم:المرجع السابق،ص81.

[2] - رشاد رشدي:فن القصة القصيرة،مكتبة الانجلو مصرية،ط2، 1964 ، ص95-96.

[3]- عماد جاتم: النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة،دار الشام للتراث، بيروت،1988 ،ص82

- عيسى عبيد (ت:1923)، وله مجموعتان قصصيتان، المجموعة الأولى "إحسان هانم"، وقصص أخرى نشرها 1921، أما المجموعة الثانية وهي : "ثريا" فقد قام بنشرها سنة 1922.

- محمد طه لاشين(1895-1954): وتتمثل مرحلة الريادة في إنتاجه في مجموعتين المجموعة الأولى : سحرية الناي كانت 1926، أما المجموعة الثانية "ويحكى أن ..." فكانت في 1928.

- حسين فوزي :هو الآخر أسهم في إثراء القصة العربية القصيرة بنشر خمس قصص قصيرة بمجلة الفجر منها : "حكاية قديمة" التي نشرها بالعدد الرابع ،"قصة مريضة" وكانت بالعدد السابع ،"الشيخ عودة" ونشرت بالعدد العاشر ، وكانت آخر قصة له بعنوان "نوستاليجيا" ونشرت بالعدد الأربعين بالمجلة.[1]

- محمود تيمور (1849-1973) متأثرا بالآداب العالمية ، لاسيما كتاب القصة القصيرة بالأخص كتاب "موباسان" و"تشيكوف" ألف محمود تيمور أكثر من خمسين كتابا ، منها عشرون مجموعة قصصية ، تضم أكثر من ثلاثمائة قصة ، من بينها مجموعة "الشيخ جمعة "1925 ، ومجموعة "عم متولي" فكانت في السنة نفسها أما مجموعة "الشيخ سيد العبيط" فكانت سنة 1926.[2]

نضيف إلى هؤلاء الرواد في ميدان القصة القصيرة الروائي "نجيب محفوظ" الذي كانت بداياتها الأدبية مع فن الرواية مع مطلع القرن التاسع عشر (1931) وكانت انطلاقته مع الرواية التاريخية مستندا إياها من التاريخ الفرعوني . فكتب روايته الأولى "عبث الأقدار" (1939) ، وكتب الثانية "رادوبيس" (1943) ، ثم جاءت روايته الثالثة "كفاح طيبة" (1944) ، بعدها انقطع نجيب محفوظ عن كتابه الرواية التاريخية واتجه إلى الرواية الإجتماعية ، واستهلها بروايته الاجتماعيتين "القاهرة الجديدة" (1945) و"خان الخليلي" 1946م ، ومنها انتقل إلى كتابة الرواية الواقعية فكتب "زقاق المدق" (1947) ، "بداية

[1]- سعيد الورقي : اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ، دار المعرفة الجامعية 2001، ص 72.

[2]- يوسف الشاروني : دراسة في القصة القصيرة ، دار طلاس لدراسة والترجمة والنشر ، ط1، 1989، ص96.

ونهاية" (1949) ، والثلاثية المشهورة" بين القصرين (1956) "قصر الشوق" (1957)، و"السكرية" 1957م.[1]

ركز الروائي في كتابته هذه على الشرائح الاجتماعية من الطبقة الوسطى كجوهر محوري ،أو نقطة ارتكاز لصراع الطبقات ، وكانت الطبقة الوسطى أساسا فعالا في نسيج كل روايته ، حيث قدم نماذج من المقهى والحارة وديوان الوظائف والشارع والنادي والمصنع والزقاق...ومن خلال أعماله يظهر ارتباطه بالمجتمع وقضاياه فنجده ينظر إلى الواقع المصري عبر نوافذ الأحياء الشعبية وبعيون المحرومين . وبخصوص انغماس محفوظ في الواقعية وبداية تأسيسها في الأدب العربي يقر له المستشرق الألماني "فالترفالك" بالأولوية قائلا: "يعتبر نجيب محفوظ مؤسس الرواية الواقعية في الأدب العربي ، وتقوم شهرته في المقام الأول على وصفه البرجوازية الصغيرة في مصر في القرن العشرين ، فهو قصاص الأمة العربية بلا منازع".[2]

في مجرى تيار الواقعية صب "نجيب محفوظ " روائع رواياته الاجتماعية الواقعية، فكانت ذروة أعماله الروائية وأكثرها قبولا جماهيريا قراءة. واستمر في دأب وفي إخلاص ينتج إلى أن قدم رائعته الروائية الثلاثية.

بدأ "نجيب محفوظ" يهتم بالقصة القصيرة في الثلاثينيات من القرن الماضي حيث كتب سنة 1938 ما يقارب ثمانين قصة قصيرة اختار منها ثلاثين قصة ضمنها كتابة "همس الجنون" سائرا على نهج الواقعيين الطبيعيين أمثال" موباسان" و "زولا " و"فلوبير" الذين حولوا تصوير الحياة في رواياتهم تصويرا واقعيا إلا أن "موباسان" كان يعتقد أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية التي ترى أن الحياة لحظات عابرة قد تبدوا في نظر الإنسان العادي لا قيمة لها ولكنها توحي من المعاني قدرا كبيرا ،وكان هم "موباسان" أن يصور اللحظات العابرة القصيرة التي لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة.[3]

---

[1]- محمد أحمد القضاة : التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ ، دراسة في تجليات الموروث ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1، 2000 ، ص 20.

[2]- أحمد زلط وحسين علي محمد : الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1 ، 2001 ، ص 91.

[3]- رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ص 8-10.

فاز الأدب العربي سنة 1981 ولأول مرة في تاريخه بجائزة نوبل العالمية للأدب عن مجمل أعمال "نجيب محفوظ" الروائية عامة ، وروايته "أولاد حارتنا" بصفة خاصة.[1]

إن أكثر من سبعين سنة قضاها الروائي ، ولم يزل يمسك بالقلم يكتب في المقال ، الرواية التاريخية ، الرواية الاجتماعية ، المسرحية ، القصة والقصة الكبيرة ، يكتب في وعي وفنية وأصالة ، بحيث أن المجتمع أو الدارس لقصص محفوظ يلاحظ بأنها تثير مسألة على قدر كبير من الأهمية هي موضوعها ، فهو ينظر إلى الموضوع باعتباره مادة القصة القصيرة وعنصرها الأساسي ، هو قلبها النابض حيث تستقر بالحياة من خلاله ، ينقل إلى الملتقى ما يدور في الواقع ضمانا لتحقيق وظيفة القصة القصيرة.

ينطلق "نجيب محفوظ" من الأساس الناجح في كتابة القصة القصيرة ، في اختياره لمجموعة من الشخوص المغمورين البائسين كي تكون حياتهم وما يعانون منه موضوع قصصه ، يقابلهم في الجانب الآخر ، مجموعة من الشخوص المترفين المنغمسين في لهوهم وسعادتهم موضحا لنا التفاوتات الطبقية في المجتمع العربي بصفة عامة والمجتمع المصري بصفة خاصة ، من خلال الصراع بين الجانبين.

جاءت القصة القصيرة عن "نجيب محفوظ" تصويرا لرحلة الحرمان الاجتماعي الذي تعاني منه الفئة البسيطة الفقيرة في مجتمعاتنا بما في هذه المجتمعات من اضطرابات لها علاقة بالحياة اليومية والحياة العامة، بما أن "نجيب محفوظ" ولد ونشأ في حي شعبي بالقاهرة ، فهو نابع من صميم الشعب وبالتالي اهتم بهمومه حيث كتب عن الفئة الفقيرة مهضومة الحقوق لأنها كانت تمثل الغالبية العظمى من الشعب العربي المصري . إن هموم هذه الفئة المحرومة البائسة حركته إلى الكتابة الجادة ، رغم الإستقرار الذي كان يعيشه في بيته مع أسرته، إلا انه كان يحس بصعوبة الحياة وقساوتها التي كان يعيشها أبناء مجتمعه.

إننا نرى الفقر والحرمان والجوع في هذا المجتمع الذي يختار الكاتب منه صورا يجسد من خلالها صراع فئة الشعب الفقيرة في مجموعته "همس الجنون" ويتبين لنا كيف تعيش هذه الفئة في صراع مع نفسها ومع الآخر من أجل الحصول على المال للوصول إلى

[1]- أحمد زلط وحسين علي محمد : الأدب العربي الحديث ، الرؤية والتشكيل ، ص 92.

مستوى معيشي أفضل تتغلب فيه على فقرها وجوعها ، متطلعة إلى ما تنعم به الفئة المترفة من الشعب بينما هي محرومة من هذا النعيم.

تعد قصة "الجوع" [1] من بين القصص القصيرة التي تتألف منها مجموعة "همس الجنون" ، إذ يبدوا موضوع الفقر واضحا في هذه القصة . يحاول ابراهيم حنفي (العامل الذات) الانتحار ليتجاوز ماضي حياته بكامله ، قاطعا الشك في خيانة زوجته له من قبل.

هذه الزوجة التي يعتقد ابراهيم حنفي أنها خانته وخدعته رضوخا للفقر ، ولأجل الحصول على لقمة العيش لتسد جوعها وجوع أطفالها بعدما أصبح الزوج (ابراهيم حنفي) عاجزا على تحقيق طلبات العائلة بسبب العاهة المستديمة التي سببها له حادث أليم بالمصنع الذي كان يعمل به فأفقده ذراعه الأيمن ، وأفقده مورد عيشه فأصبح متسولا يطوف الطرقات وهاجس الفقر والجوع يلاحقه.

نجح الروائي "نجيب محفوظ" في تتبع الأحاسيس الفائرة داخل الجسد المليء بالحرمان والجوع والرغبة الشديدة للتواصل مع الحياة ، هذه الأحاسيس لم تقف عند هذه الحدود بل تنامت بشكل موضوعي أدى بها إلى تجاوز الحركة الداخلية للجسد ، فتحولها إلى فعل سلبي يجسد انتفاضها الجسد التي يعلن فيها عن إطفاء حرائق عن طريق التضحية بالروح والجسد ولكن تشاء الصدفة أن تدفع إليه الوجيه محمد عبد القوي (العامل المساعد) وهو ابن الرأسمالي الذي كان يعمل ابراهيم حنفي في مصنعه. إن هذا الرأسمالي (العامل المعاكس) يمثل الضربة القاضية التي تلقاها ابراهيم حنفي ، حيث استغنى عن خدماته بمجرد ما قطع ذراعه وأصبح عاجزا عن العمل ، وطرده من المصنع دون أن يكترث لما سيحل به فيما بعد . في حين يمثل الابن (الوجيه محمد عبد القوي) بصيص الأمل في حياة ابراهيم حنفي ومنقذه من الهلاك حين منعه من الانتحار دافعا إياه عن السور الذي كان يفصل بينه وبين الموت ، واعدا إياه بمنصب عمل يناسب وضعيته ، وفي الوقت نفسه خلص والده (العامل المعاكس) من وزر ثقيل ، من ذنب اقترفه في حق "ابراهيم حنفي" والذي كان سيعود عليه سلبا. ثم ينتهي الكاتب قصته بتساؤل الوجيه المقامر عن وضعيته ووضعية المحرومين:

[1]- "نجيب محفوظ: "الجوع عن همس الجنون" ، دار العلم ، بيروت ط1983،1 ، ص118-ص 123.

- "ترى كم أسرة من الأسر التي يشقى بها أمثال ابراهيم حنفي يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي ؟" [1]

إن تركيز الكاتب على شخصية رئيسية هو من مميزات القصة القصيرة ، إذ يستطيع القارئ قراءتها في فترة قصيرة ، فقلة عدد الأشخاص يجعل الإمساك ببنيتهم الأساسية أمرا سهلا ، فيتسنى للقارئ أو المحلل الكشف عن البنية وعن عالم المعنى الذي يظلهم ، والحد الفاصل بين الإتزان والجنون هو الإطار الفني الذي استخدمه الكاتب في تجسيد رد الفعل الثائر عند ذلك الجيل من الشباب إزاء الروتين المعقد الفاسد.

المبحث الثاني: مورفولوجية النص:

يحتوي النص القصصي "الجوع" في شكله العام على بنية داخلية تقوم بين البداية والنهاية على تحول من الوضعية اتصال انعكاسيConjonction réflexive لذات فاعلة (الوجيه

[1]- "نجيب محفوظ: "الجوع عن همس الجنون" ، ص123.

محمد عبد القوي) موسومة بالقدرة في مستوى الكفاءة المادية بموضوع القيمة الذي هو "الإنتحار" افتكه من ذات الحالة "sujet d'état"(ابراهيم حنفي) الموسومة في مستوى الكفاءة المادية بالضعف ،وبالتالي ، تتحول الوضعية إلى وضعية انفصال بتحول (ابراهيم) عن الموضوع (الانتحار) وعودة الأمل لديه في الحياة.

إن تردد الوضعية من (الاتصال) إلى (الانفصال) أو العكس ، يعد من المقومات الرئيسية المؤسسة لمفهوم الاختبار وفق النموذج العاملي Model actanciel [1]،على أن هذا التحول من وضعية إلى أخرى ثم على مراحل سنسعى لضبط حدودها ،وذلك عن طريق تقسيم النص إلى مقاطع رئيسية.

نلاحظ أن النص المكتوب في صياغته المادية وطريقة تنظيمه إلى فقرات ، لا يصلح مرجعا للتقسيم على نحو حاسم ، فبغض النظر في أن تنظيمه المادي هذا ليس من وضع مؤلف النص الحقيقي ، فإن النص بصفة عامة والأدبي بوجه خاص قائم على نسيج من النظم والمستويات المختلفة ، وعلى هذا الأساس فهو يحتمل عددا غير محدود نظريا من أوجه التقسيم.

اعتمادا على المخطط الذي رسمناه لمحتوى النص القصصي ، اتضح لنا أن النص "الجوع" يحتوي على خمسة مقاطع رئيسية ، يتفرع كل واحد منها إلى مقاطع ثانوية ، أو ما تسمى بالمقيطيات Sous-séquences ، والمقطع بالمفهوم البارثي هو تتابع منطقي للوظائف تجمعها علاقة تضامن.[2]

1-المقطع الأول: (أ-ب) يبدأ من الجملة الأولى من النص القصصي:

"- انتصف الليل ..." وينتهي بقوله :" وتسلل النوم إلى جفنيه..."

يتضمن هذا المقطع وصفا لشخصية مدمنة تتعاطى الخمرة ومنغمسة في اللهو:

"-كان يتعاطاها بغير مبالات بين رشيف الكؤوس وقذف الدعابات..."[3]

فالضمير الغائب "ها" يعني الخسارة ، تبذير المال في اللعب (القمار) .إنه وصف لشخصية [الفاعل (1)←(ف1)]،هذه الشخصية المستهترة هي: الوجيه محمد عبد القوي.

---

[1]- محمد الناصر العجمي : في الخطاب السردي، نظرية غريماس ، الدار العربية للكتاب ، 1993، ص113.

[2] -R.Barthes :L'analyse structurale du récit in communication 8,ed:Seuil,Paris 1981,p19-20.

[3]- نجيب محفوظ : الجوع عن "همس الجنوب"، ص 118.

ثمة تغيير سيحدث في هذا المقطع سيكون بدافع الثمالة التي تولد الرغبة في مغادرة مكان (أ) الذي هو النادي ، والانتقال إلى مكان (ب): قنطرة قصر النيل قصد التجول.

إن هذا المقطع ينقسم بدوره إلى مقطعين Sous-séquences حيث يتفرع المقيطع الثاني عن المقيطع الأول:

لدينا : وصف الشخصية =قمار +خمرة ←التجول.

الأمكنة التي وقعت بها الأفعال:

النادي ——انتقال——← القنطرة

يعتبر المقيطع 1 تمهيدا للقاء الشخصيتين الرئيسيتين (ف1) و(ف2) على قنطرة نهر النيل أين يتم الشروع في محاولة الانتحار من طرف (ف2) ومعارضة هذه المحاولة من طرف (ف1).

إن الإنتقال الوحيد الذي يحمله هذا المقطع : من النادي إلى القنطرة يعتبر اختبارا واع ومدروس للحيز المكاني "القنطرة" والذي يشير إلى تسلسل الأحداث.

2-<u>المقطع الثاني:</u> نمثله بـ (ب ج) يبدأ من :

"-...لما صار منه على بعد قريب رآه يقفز..."

إلى قوله :

"-فسأله".

يجسد هذا المقطع عملية التواصل بين (ف1)و(ف2)، أي بداية الحوار بينهما ، كما يجسد المساعدة الأول التي يقدمها (ف1) لـ (ف2) ، كما يلخص فعل الشروع في الموضوع (الانتحار) من قبل (ف2) ومعارضة هذا الفعل من قبل (ف1).

إذن: تنشأ هنا علاقة بين الشخصيتين وهي علاقة إنقاذ Sauvetage.

(ف2) يريد الموت نحو (ف1) يعارض ← منقذ نحو منقذ

Sauveur vers sauvé

ب- ___ محاولة انتحار _____ معارضة الانتحار _________ ج

انتحار: موضوع فاشل

3-المقطع الثالث: نعينه بـ (ج د) يمثل الاتصال Communication الوارد بين (ف1) و(ف2) ويبدأ من :

"- هل كنت حقا تروم الانتحار ؟"

وينتهي بعبارة :

"- إنشاء الله".

إن هذا المقطع يجسد الأسباب التي دفعت بـ(ف2) نحو موضوعه (الانتحار).كما يقدم لنا المرسل Destinateur والمرسل إليه Destinataire للفعل الذي لم يتحقق.ويتفرع هذا المقطع إلى أربعة مقيطعات ، كل واحد منها يحمل وضعية وظيفية وتفسيرية للفعل الرئيسي، وبهذا يحملنا إلى الماضي لتفسير الحاضر عن طريق اللواحقAnalepses ، وهي أفعال أو أحداث سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. وتسمى هذه العملية بالاستذكارRetropection[1] ، إنها أفعال سابقة لفعل الانتحار الذي هو الحالة البدئية Etat initial للفاعل (ف2)، وكل لاحقة تمثل مقيطع Sous-séquences وهي مميزة بالاستعمال المتكرر لـ:

كنت ،كان...وبعض الأفعال بصيغة الماضي، وهي مستعملة بشكل مكثف في نص "الجوع" ويشهد على هذا بعض العبارات:

"-...كنت يوما قادرا".

"-...كنت محترما ومحبوبا".

"-...كأن استرجاع الذكريات الحلوة..."[2]

- المقيطع الأول: يلخص لنا الحالة المزرية للشخصية المنقذة Sauvé وكذا حالة عائلتها وهي ناتجة عن تدهور الوضعية الاقتصادية والاجتماعية لـ(ف2):

- "أنا جائع" ، عبارة أجاب بها (ف2) عن سؤال (ف1) الذي هو:

- "لماذا أردت الانتحار ؟"

ثم عبارة مماثلة تصور لنا الوضعية العائلية البائسة.

"- أبتي ...أنا جائع ."[3]

---

[1] - G.Genette :Figures III, Col ,Poétique ,Seuil, pains 1972,p :91-92.

[2]- نجيب محفوظ : الجوع عن "همس الجنون" ص 119-120.

[3]- نجيب محفوظ : المصدر نفسه ، ص120.

- المقيطع الثاني: يقدم حالة سابقة لوضعية الجوع والفقر ، إنها الفترة التي كان ينعم فيها (ف2) بالعمل في مصنع الرأسمالي (والد (ف1)):

-" كنت يوما قادرا على الزواج والانفاق..."

-"كنت عاملا بمصانع عبد القوي شاكر"[1]

- المقيطع الثالث: يبين أسباب تحول الحالة البدئية لـ(ف2) من عامل في المصنع إلى متسول ميؤوس من حاله ، وذلك نتيجة لتعرضه لحادث أليم أفقده ذراعه الأيمن وتسبب في الاستغناء عن خدماته في المصنع.

من خلال هذا المقيطع يتضح ظهور شخصية أخرى، إنه صاحب المصنع "عبد القوي شاكر" والذي يظهر في صورة مساعد Adjuvant لفعل الذات Sujet ابراهيم حنفي.

المقيطع الرابع: يعتبر هذا المقطع سابق لفعل الانتحار ، ولاحق للمقيطع الثالث : إذ يقدم لنا المؤلف من خلاله عرضا يلخص مساعد الخباز "سليمان" للزوجة والعائلة الجائعة.

هذه المساعدة تجعل الزوجة في وضعية خيانة مفترضة، وبالتالي تعد دافعا من دوافع الانتحار.

إن عملية الاتصال الواردة بين (ف1)و(ف2) تفصح عن التفاوت الطبقي بينهما. (ف2) يمثل الشريحة المهمشة الفقيرة ، و(ف1) يمثل الشريحة التي تعيش في ترف ونعيم غير مكترثة لما يحدث خارج نطاق طبقتها.هذا ما يجسده الحوار الجاري بين الوجيه (ف1) وابراهيم حنفي (ف2) والذي هو على الشكل التالي:

- "أنا جائع".

فأجابه الوجيه (ف1):

" كذبت ...إن الكلاب الضالة تجد قوتها...

ولن أصدق أن انسانا يموت جوعا في هذا البلد..."

وكان رد ابراهيم حنفي (ف2):

- "لك عذرك ...فإنك لم تعرف الجوع ...هل ذقت الجوع ؟"[2]

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 119.

[2]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص119.

4- المقطع الرابع :نرمز إليه بـ (در) ويتضمن المساعدة الثانية التي يقدمها (ف1) لـ (ف2)، يبدأ من :

- "فضحك الوجيه ..."

وينتهي بعبارة :

-" وشعر بارتياح وطمأنينة".

يتبين لنا من خلال هذا المقيطع طبيعة المساعدة التي تقدم بها (ف1) لـ(ف2) والتي تتمثل في الدعم المالي يجسدها الملفوظ التالي:

- "وبحث في جيوبه عن نقود فضية فعثر بقطعة ذات عشرة قروش فدسها في يد الرجل وقال:
- "استعن بهذه على اصلاح أمرك..."[1]

أما الشق الثاني من المساعدة الثانية ، فيتمثل في الأمل الذي زرعه الوجيه في نفس ابراهيم حنفي عندما وعده بعمل في المصنع نفسه:

- "أجل عزمتك فما يزال لديك متسع من الأمل وسأجد لك عملا كبواب أو خادم أو ما شاكل ذلك ..."[2]

إن هذا التدخل الايجابي الذي كان من طرف (ف1) يقضي نهائيا على موضوع الانتحار:

* المساعدة الأولى ← الإنقاذ : لم تأت معللة وإنما كانت بدافع الصدفة.

* المساعدة الثانية: فهي معللة برغبة (ف1) في إزالة الضرر الذي سببه (عبد القوي شاكر) لـ(ف2) ، وتصحيح ما وقع فيه الوالد من خطأ:

-" ليعفي أباه من وزر ثقيل..."[3]

المقطع الخامس : ونرمز إليه بـ(رع)، إنه أقصر المقاطع –كميا-قياسا بباقي المقاطع ، لكن له قيمة مماثلة ، يبدأ من:

- " ولكن فكرة ..." وينتهي بانتهاء النص خطيا.

---

[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص122.

[2]- نفسه.

[3]- المصدر نفسه ،ص123.

يحمل هذا المقطع النهاية المفتوحة لهذا النص القصيصي ، لأن تحقيق المساعدة الثانية المتمثلة في اعادة (ف2) ثانية إلى المصنع، أي توفير (ف1) منصب عمل لـ(ف2):

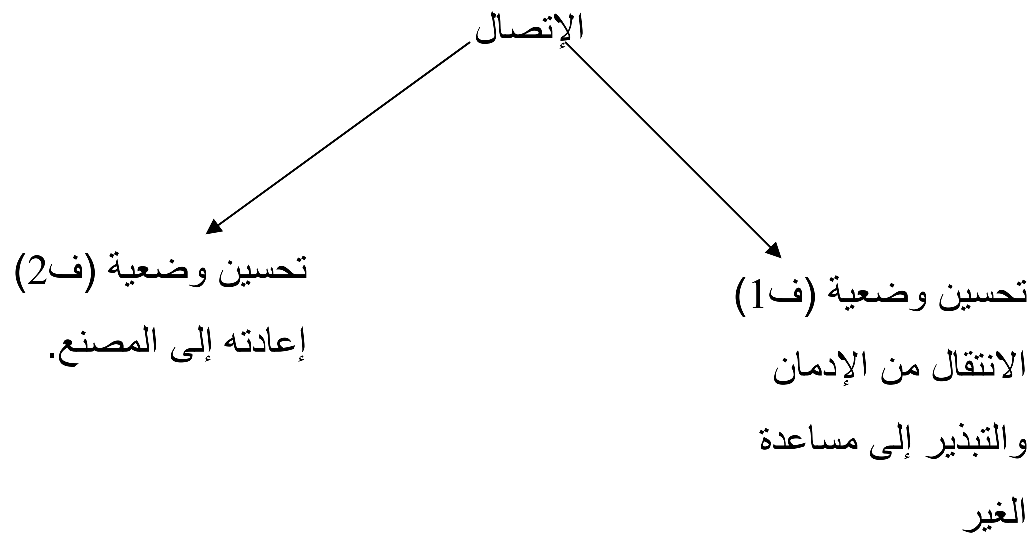
- " ...سأجد لك عملا كبواب..."
- "...وإذا طلع عليك صباح الغد فتوجه من فورك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه ، وستجدني هناك في انتظارك..."[1]

إن المساعدة ، إذن،تبقى في حالة ضمنية Virtuel غير محققة ، وقد تتحقق بطلوع النهار.

إضافة إلى هذا يجسد لنا المقطع نية (ف1) في تغيير نمط حياته المستهترة ، وذلك باستيقاظ ضميره نستخلصه من هذا التساؤل الصادر عن (ف1):

-"...ترى كم أسرة من الأسر التي يشقى بها أمثال ابراهيم حنفي يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي ...؟"[2]

إن استيقاظ ضمير الوجيه محمد عبد القوي (ف1) يجعله يفكر في وجود هؤلاء الجياع ، إنها حقيقة غائبة لم ينتبه إليها (ف1) إلا بعد اتصاله بـ(ف2). هذا الاتصال الذي كان صدفة أدت إلى مشروع تبادل المساعدة بين (ف1) و (ف2). يظهر على مستوى النص :



[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص122.

[2]- المصدر نفسه ، ص 123.

المبحث الثالث: طبيعة الأفعال في نص الجوع:

أ) اتفقت المعاجم اللغوية على أن "الفعل" هو مادل على معنى في نفسه مقترن بزمان نحو: يدرس ، جلس، أكتب.[1]

إن التعريف نفسه نجده في كتاب "تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك" بالصيغة الموالية:

-الفعل: كلمة تدل على معنى في نفسها ، وتقترن بزمان فهو على حدوث في زمن معين ، وينقسم إلى ثلاثة أنواع:

1) المضارع: ويدل على الحال أو الاستقبال : مثال : ينجح.

2) الماضي: وهو الكلمة التي تدل على حدث وقع في زمن ماض مثال : ذهب.

[1]- ميشال عاصي وراميل بديع يعقوب: المعجم المفضل في اللغة والأدب ، المجلد II (س-ي) دار العلم للملايين بيروت ، ص 928-929.

3) الأمر: وهو الكلمة التي تدل بصيغتها من غير زيادة على معنى مطلوب تحقيقه فنقول: أكتب ، أخرج.[1]

يعرف "فان دايك" Fan-Daik الفعل على أنه : كل حدث حاصل بواسطة الكائن الانساني . ومعنى الحدث هو التغير، ويجوز أن ينظر إلى هذا التغير كعلاقة بين ، أو عملية جارية حول العوالم الممكنة ، أي في حالة أو شأن من الشؤون .كما أن كل تغير يستلزم اختلاف بين العوالم/الأحوال أو بين المواقف .وعندما يكون حدث ما مقتضى فقط من غير وقوع حدث كنتيجة يسمى فعل انجازي كالتحية ، والمشي أو التكلم...وهذا إذا تسببت الكائنات الانسانية في حصول ذلك الحدث بواسطة جسمها ذاته مرفوق بحالة يقضة ووعي.[2] وعلى هذا الأساس ، فالأفعال الانجازية تقتضي بعض العناصر الذهنية أو تستلزم على الأقل شروط وأحوال ذهنية سابقة : الوعي بالمشي.

تنقسم الأفعال الانجازية إلى نوعين :

1)- أفعال تقوم في حالة الحصول فقط (كالتحية).

2)- أفعال تقوم في حالة وقوع الفعل مع زيادة حدث كنتيجة مثلا: فتح الباب.[3]

وهكذا يكون –أحيانا- الفعل الانجازي معقد ، فمثلا فعل تناول الطعام أو بناء منزل ... عبارة عن حركات يمكن أن يكون مركبة أو يمكن تعبر كما لو كانت نتائج الأفعال أخرى.

إن هذه الأفعال المركبة ونتائجها تحتوي على أحوال وسيطة بإمكاننا اعتبارها نتائج وسيطة لأفعال جزئية أشبه ما تكون بنتيجة نهائية لفعل أو أفعال .[4]

فمثلا: عندما أفتح الباب :فقبل الوصول إلى مرحلة فتح الباب كنتيجة نهائية :تكون للي سلسلة من الأفعال الجزئية لم يكن لي شعور بها : كحركة يدي وأن أديرها على نحو ما،ولكن ما فكرت فيه هو سحب الباب للحصول عليه مفتوحا .

---

[1]- حسين عبد الجليل يوسف : تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك في النحو ، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص 13-15.

[2]- فان دايك : النص والسياق : استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي ، تر: عبد القادر قنين ، افريقيا الشرق ، بيروت ، ص 228-234.

[3]. فان دايك : المرجع السابق ،ص236.

[4]. المرجع نفسه :ص236 ،237.

هكذا، فإن كل فعل مركب هو سلسلة من الأفعال الجزئية بحيث تكون حصيلة الفعل أي شرط لنجاح الفعل، لأن الفعل مركب هو فعل واحد بحكم أن النتائج "المتوسطة "
تدخل تحت مجال قصد كلي واحد مما يحققه حصول الفعل المركب في شموليته،والمقاصد الكلية يمكن أن تسمى خططا.فمثلا: تحضير وجبة غذائية هو فعل مركب من أفعال جزئية يمكن أن يخطط لها مسبقا: جلب الخضر ، تصنيفها...
إن ما يميز الفعل المركب عن سلسلة الأفعال الجزئية، هو أن الفعل المركب يكون نتيجة مخططة قصدا ومحددة بوضوح، أما الأفعال الجزئية تكون شروطها لما يتلو من أفعال. وقد يوجد عرض معين في سلسلة الأفعال البسيطة، إلا أن هذه الأخيرة يمكن أن تكون منفصلة مستقلة بعض الاستقلال [1] بمعنى أنها وإن كان بعضها يشترط البعض الآخر،فإن هذه العلاقة الموجودة بينها لم تخطط ولم تصمم لتحقيق نتيجة مخصوصة .

إن أي عمل أدبي ،وبالخصوص القصة،لايمكن أن يخلو من مثل هذه الأفعال ، وخير دليل على ذالك قصة" الجوع " التي وجدناها حافلة بالأفعال المركبة و البسيطة :إبراهيم الحنفي (الفعل الذات) يريد أن يتخلص من الوضعية السلبية في الحياة وذالك عن طريق الانتحار ففعل الانتحار ،هذا يعتبر فعلا مركبا من سلسلة من الأفعال الجزئية منها: مغادرة البيت،التخلي عن المسؤولية اتجاه العائلة،اختيار المكان وتنوع الفعل:الانتقال إلى المكان المقصود (القنطرة)،الاقتراب من السور ...
وبالتالي فإن هذه الأفعال المنفصلة عن بعضها البعض قد تتحدد لأن انجازها يكون تحت غرض واحد، فيكون كل فعل متمم لفعل آخر وقد تكون بعض،أجزاء الفعل المركب أفعال مساعدة والفعل المساعد هو كل فعل تعتبر نتيجته كشرط كاف لنجاح كل فعل رئيسي أصلي. [2]
بمعنى أن الفعل المساعد يشارك في تحقيق الفعل المركب،فمثلا:فصل صاحب المصنع (عبد القوي شاكر)إبراهيم حنفي عن العمل ،يعتبر فعلا مساعدا لتحقيق الفعل الانتحاري الذي هو الفعل الانتحاري الذي هو الفعل الرئيسي،فوجود إبراهيم حنفي بدون عمل جعله فريسة الفقر والتسول، فازداد الوضع تأزما خاصة الوضع الاجتماعي ،مما جعله يفكر في الانتحار.

[1]. المرجع نفسه ،ص.240.
[2]- فان دايك : المرجع السابق ، ص240.

يتميز الفعل عن سائر الأحداث التي تجري في العالم بأن الإنسان من حيث هو فاعل يتبع غاية معينة يختارها هو لنفسه ، خلافا كما هو الحال عند الحيوانات التي تسير من الطبيعة.[1] وهكذا فإن الانسان عند ما يقوم بفعل البناء أو الحياكة فإنه ينجز أفعالا تتوخى غايات متنوعة ، ولكن هذا لا يعني أن كل ما يصدر عن الإنسان هو فعل ، لأنه قد يخضع لأحداث طبيعة لا ارادية تفرض عليه كالنوم والتنفس والموت والمرض...

ولا شك أن الفعل بهذا المفهوم يخالف السلوك غير الإرادي الذي يصدر عن الانسان ، وبالتالي طلب المسؤولية عنه ، وتقديم التعليلات التي تبرره.

إن الفعل ، إذن ، هو حدث ذو غاية ، هذه الغاية تتحلى في الإفهام والتفهيم مميزاتها الأولى هي توجيه الآخرين لطلب المشاركة منهم ، أي هي أفعال تعاونية يطلق عليها "ترابنت J.Trabant اسم : "الأفعال الدلالية" أو الأفعال السيميائية من قبيل ذلك : التكلم ، الإيماء ، التأثير الضوئي.[2]

ومن مميزات الأفعال الدلالية أيضا أنها تبلغ شيئا ، أي تعلم عن شيء ما ، وبالتالي فهي ذات معنى ، فمثلا : قرع الباب دليل على قدوم شخص ما.

نخلص إلى أن الأفعال عامة هي أعمال تؤديها الشخصيات في علاقتها ببعضها البعض، فلا أفعال بدون فواعل ، ولذلك فهي التي تنسج الحبكة في العمل الأدبي أو القصصي ، وتصور العلاقات وتنميتها.[3]

إن القصة القصيرة بكونها جنس أدبي ، تحتوي على قسمين متناقضين من الأفعال ، إذ من ناحية تعيد بناء الواقع الموضوعي بأدق تفاصيله العادية وجزيئاته لكونها أفعال مركبة تحتوي بطبيعة الحال على أفعال جزئية و أخرى مساعدة مثلما هو الحال في قصة "الجوع" موضوع دراستنا ، ومن ناحية أخرى تغوص في الخيال البعيد فيهيمن العجائبي وغير العادي ، الذي لا يقبله منطق الأشياء مثل ما هو في الخرافات والأساطير.

[1]- عادل فاخوري : تيارات في السيمياء ، ص 89.

[2]- عادل فاخوري : المرجع السابق ، ص 91.

[3]- محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار السورية ، ط2 ، 2002، ص 173.

وبما أن موضوع دراستنا مشبع بواقع الأحداث ، فإننا نجده يحمل النوع الأول من الأفعال ، أفعال عادية يومية تجسد واقع الإنسان البسيط ، وقد حصرها الروائي "نجيب محفوظ" في أربعة مجالات تتحرك فيها شخصيات القصة ، وهي كالتالي:

1- مجال البيت : وفيه تنحصر الأفعال المتعلقة بمقاومة الجوع من قبل أفراد العائلة البائسة ، تجسدها المقاطع التالية :

- " ... فجوع دهر طويل أخف على نفسي من قول طفلي وهو **يتطلع** إليا كالمستغيث ، ودموعه منهمرة..."

- "... **يمضغون** عيدان الحصيرة و**يأكلون** طين الأرض ..."[1]

وكذلك :

"- **فلقيت** الأطفال نائمين ..."

"-**اندفع يقول** لي فرحا : أكلنا عيشا ساخنا"[2]

2- مجال الشارع : يضم هذا المجال الأفعال المتعلقة بمظاهر الحياة اليومية القاسية لـ (ف2) ، والتي تمثل الانتحار الضمني له ، نستخلصها من المقاطع التالية:

"-**وهمت** على وجهي في الطرقات **أسأل** السابلة..."

"- قال لي صاحب ممن **جمعنا** الجوع في ميدان واحد: مالك **تكلف** نفسك ما لا **تطيق** من الهم".[3]

الأفعال التي تمثل الانتحار الفعلي لـ (ف2):

"- أدركت للحال كيف ينبغي أن أنهي الحياة".

"- ألقيت بناظري إلى النهر الطويل و**استسلمت** لليأس ..."

"-... توثبت **لألقي** بنفسي..." [4]

---

[1]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص 120، 121.

[2]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص122.

[3]- المصدر نفسه ، ص 122،121.

[4]- المصدر نفسه ، ص122.

هذا بالنسبة لـ(ف2) ، أما بالنسبة لـ(ف1) فكان مجال الشارع حاملا ايجابية تتضح من خلال ما يلي :

أ-انقاذ (ف1) لنفسه شخصيا من الإنحراف الذي كان منغمسا فيه (الخمرة- القمار) والذي يمثله الملفوظ الموالي:

"-ترى كم أسرة من الأسر يشقى بها أمثال ابراهيم حنفي

يمكن أن **تسعدها** النقود الذي أخسرها كل ليلة في النادي؟"

إن نية تحويل الخسارة وتبذير الأموال إلى إعانات المعوزين يعتبر فعلا ايجابيا.

ب-إنقاذ (ف1) لـ (ف2): معارضة الفعل الانتحاري الذي أوشك (ف2) على تحقيقه ، ويتجلى في المقطع الموالي:

"- **اندفع** نحوه بسرعة جنونية و**أدركه** في اللحظة الفاصلة،

فأمسك بيسراه و**جذبه** إلى الخلف ..."[1]

ج- إنقاذ (ف1) لوالده (صاحب المصنع) بطريقة غير مباشرة ، وذلك بتخليصه من الإثم الذي ارتكبه في حق (ف2) كما ورد في المقطع التالي:

"-...أتى في الوقت المناسب ليعفي أباه من وزر ثقيل".[2]

3- مجال المصنع : يعكس هذا المجال الأفعال المتعلقة بالحالة المتقهقرة التي آل إليها (ف2) ، تعلن عنها المقاطع التالية:

"-...لقد **هوت** الآلة الجبارة على ذراعي ..."

"-...**فقدت** يمناي ودب الإعياء في جسمي..."

"-...**مضيت** إلى البيك صاحب المصانع ...فتلقاني **آسفا**" [3]

إنها أفعال تدل على السلبية : هوى ، يهوي ، بمعنى السقوط ، ولا يكون السقوط إلا نحو الأسفل.

[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص118.

[2]- المصدر نفسه ، ص123.

[3]- المصدر نفسه ، ص 120.

فقدت : فقد الشيء ، ضاع منه ، عدم اكتسابه.

آسفا : لا يكون الأسف إلا في حالة الرفض أو السلبي.

4- مجال النادي : يحمل أفعالا في فلك (ف1) ، وتمثل في معظمها الوضعية السلبية التي كان يعيشها (ف1) الوجيه ، المتمثلة في تعاطي الخمرة ، وتبذير الأموال في أمور تافهة منافية للعادات والتقاليد العربية الإسلامية ، ومجسدة في حياة الترف والبذخ التي كانت تنعم بها الطبقة الأرستقراطية:

"-... كان **يتعاطاها** بغير مبالات بين رشيف الكؤوس وقذف الدعابات..."

"- ومن انفكت خسارته **تنمو** وتتضاعف..."[1]

إن هذه الأفعال في مجملها أفعال مركبة ، تضم أفعالا جزئية أو مساعدة مؤدية إلى تحقيق الفعل الأصلي ، فالراوي يصور لنا الأفعال التي كان يقوم بها (ف1) داخل النادي مثلا : كيفية نمو خسارته ، التي كانت عن طريق التحاقه بالنادي وانضمامه إلى لعيبي القمار ، وجلوسه إلى مائدة اللعب ، ثم طلبه في شرب الخمرة ومداعبته للجنس الآخر ، كلها أفعال عادية كان يقوم بها (ف1) بطريقة اعتيادية كل يوم :

"-... وكان هذا دأبه في أكثر لياليه..." [2]

---

[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص119.

[2]- المصدر نفسه ، ص118.

المبحث الرابع: نطق الأفعال في نص الجوع.

تعتبر محاولة "كلود بريمون"CL.Bremond لوصف منطق الأفعال الروائية دراسة نقدية للمحاولات السابقة، حيث استخلص من دراسته لكتاب "مورفولوجيا الحكاية" "لفرادمير بروي" V.Propp أن المنهج الذي اتبعه هدا الأخير يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي،لأن القصة التي تحكي تحتوي على القوانين نفسها ،مهما تعددت أشكالها المظهرية، فالرواية يمكن أن تحول إلى فيلم، و الفيلم يمكن أن يحكي لمن يشاهده و تبقى القصة المحكية على الدوام هي نفسها.[1]

وقد اعتمد "بريمون" في نتيجته هده على نقطتين أساسيتين استخلصها "بروب" من نموذجه الوظيفي و هما:

1-إن متتالية الوظائف في الحكاية العجيبة الروسية هي دائما متماثلة.

2-إن كل الحكايات الخرافية إدا نظرنا إليها من حيث بنياتها ،فإنها تنتمي إلى نمط واحد.

إلا أن "بريمون" لاحظ أن أنواعها أخرى من الحكي لا تخضع بشكل صارم هدا النمط الواحد ،لأن مساراتها تتفرع بحيث يمكن للسارد أن يختار السير في اتجاه دون الاتجاهات الأخرى.وهكذا فإن الخطة المرسومة للحكي لم تعد ملزمة بمسار واحد ،لأنها انفتحت على مسارات متعددة. وقد تساءل "بريمون" عن إمكانية إخضاع هده التعددية في المسارات إلى النموذج المنهجي الذي جاء به "بروب" ووضع قانونا لها.[2]

[1] - Claud Bremond : logique du récit ,Seuil , 1973,p : 11-12.

[2] - Ibid,p :19.

ومن بين النتائج التي توصل إليها "كلود بريمون" من خلال قراءته كتاب "مورفولوجيا الحكاية" ،بساطة وسطحية المنهج ،حيث يعتقد أن المنهج البروبي ، بالطريقة التي جاء عليها ،لم يستطع أن يكتشف "الوظائف المحاور" (Les fonctions pivots) في الحكاية الروسية ،و هي وظائف يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات تسمح بتغيير مسار الحكي ، وبإمكانية تعدد مساراته.[1]

إن متتالية الوظائف بالنسبة "لبروب" محكومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني ، وهو لذلك لم يترك أي مجال لاحتمالات أخرى ، فوظيفة الصراع (Lutte) مثلا تلحق بها بالضرورة وظيفة النصر (victoire).أما إذا حدث وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة ، فإن "بروب" لا يسجل الوظيفة الأولى ، وإنما يغيرها بوظيفة أخرى وهي الإساءة (Méfait).[2]

في حين يعتقد "بريمون" بأن النصر ليس إلا احتمالا واحدا من الإحتمالات الممكنة وهي : (الهزيمة ، النصر والهزيمة ، لا نصر ولا هزيمة) وكل هذه الاحتمالات تلغي من حساب "بروب".[3] ثم يقترح بديلا جديدا للنظر إلى بنية الحكي مصححا ما جاء به "بروب" إذ يقول : "عوض أن نصور بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت ، فإننا سنتخيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب، وتتعقد (Se nouent) وتتقاطع وتتشابك عن طريق ألياف عضلية أو خيوط ضفيرة".[4]

من خلال هذا الطرح يتبين لنا محاولة "بريمون" في الخروج من التصور البسيط الذي جاء به "بروب" معتبرا بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة دائما لعدد من الاحتمالات في مسار تكونها ، مما سمح له أن يعمم دراسة منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدا من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا.

يوضح لنا "بريمون" اقتراحه من خلال تقديم تصور خاص للمتتالية الحكائية البسيطة وللقانون الذي يحكمها ، فكل متتالية متحققة في الحكي لا بد أن تمر بثلاث مراحل:

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 20..

[2]- كلود بريمون : المرجع السابق ، ص 20-21.

[3]- المرجع نفسه ، ص25.

[4]- المرجع نفسه ، ص 29.

1)- وضعية "تفتح" إمكانية سلوك ما أو حدث ما.

2)- الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية (ويتجلى ذلك في شكل سلوك يستجيب للتحريض الذي تتضمنه الوضعية الأولى).

3)- نهاية الحدث الذي "يغلق" مسار المتتالية إما بالنجاح أو الفشل.[1]

كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث لها احتمالات اثنان:

- المرحلة الأولى ← تفتح امكانية حصول الفعل.
  ← أو لا تفتح امكانية حصول الفعل.

- المرحلة الثانية ← تحقق الإمكانية.
  ← أو لا تحقق الإمكانية.

[2]

- المرحلة الثانية ← تحقق النتيجة.
  ← أو لا تحقق النتيجة.

بامكاننا ، إذن ، أن نخضع قصة "الجوع" للتطبيق وذلك على الشكل التالي:

1- البرنامج السردي لـ(ف2) : الشخصية المنقذة (Sauvé)

المرحلة الأولى : الاحتمال الأول.

اليأس ← التفكير في الانتحار.

"-... واستسلمت لليأس".[3]

المرحلة الثانية: الاحتمال الأول:

مغادرة البيت ← الذهاب إلى قنطرة نهر النيل.

"- ثم بلغت بي قدماي هذا المكان ، ورأيت النهر الجاري.

---

[1] -C.Bremond : logique du récit , p32.

[2] J.M Adam : le récit que saie je ? Ed :Seuil ,1984,p32.

[3]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص122.

في وحشية الليل ... وأدركت للحال كيف ينبغي أن أنهي الحياة ..."[1]

المرحلة الثالثة : الاحتمال الثاني:

وجود عائق ←——— فشل الفعل الانتحاري.

أقبل "ابراهيم حنفي" على فعل الانتحار بعد يأسه من الحياة المزرية التي كان يعيشها. وأثناء تنفيذه "للفعل" ثمة تدخل منعه من ذلك فباءة المحاولة بالفشل ولم تحقق النتيجة.

"- ثم توثبت لأبقى بنفسي ولكنك حلت بيني وبين ما أريد"[2]

إن ورود هذه المراحل الثلاث لم يكن اعتباطيا ، وإنما جاء بشكل تسلسلي ، إذ لا يمكننا تقديم أو تأخير مرحلة عن الأخرى. فلولا يأس ابراهيم حنفي من الحياة لأسباب منها (الإعاقة المستديمة ، الطرد من المصنع ، الخيانة ، الجوع القاتل ...) لما فكر في التخلص من الحياة بالانتحار.

وهذه الوضعية تطلب وضعية ثانية هي البحث عن مكان الانتحار ، فكان لابد لابراهيم حنفي من مغادرة البيت لتحقيق الفعل .إنها المرحلة الثالثة التي جاءت مخالفة للمرحلتين السابقتين ، حيث كانت ايجابية لأن فعل الانتحار لم يتم وإنما زرع الأمر في نفس ابراهيم بعد فقدانه اياه ، وعاد إلى الحياة وذلك بفضل تدخل "الوجيه" الشخصية المنقذة (Sauveur) الذي أنقذ الوضعية من التقهقر.

أما إذا تفحصنا البرنامج السردي لـ (ف1) الشخصية المنقذة (Sauveur) متبعين المراحل نفسها سوف نلاحظ ما يلي:

- المرحلة الأولى : الاحتمال الأول:

الملل والضجر ←——— الرغبة في التجول.

"... كف تلك الليلة عن اللعب بغير ارادته ...فرغب في تنسم هواء الخريف الرطيب في الخارج ..."[3]

- المرحلة الثانية : الاحتمال الأول:

مغادرة النادي ←——— المشي في اتجاه القنطرة.

[1]- نفسه

[2]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص122.

[3]- المصدر نفسه ، ص119.

- "... انحرف إلى الطريق المؤدي إلى قنطرة قصر النيل..."[1]

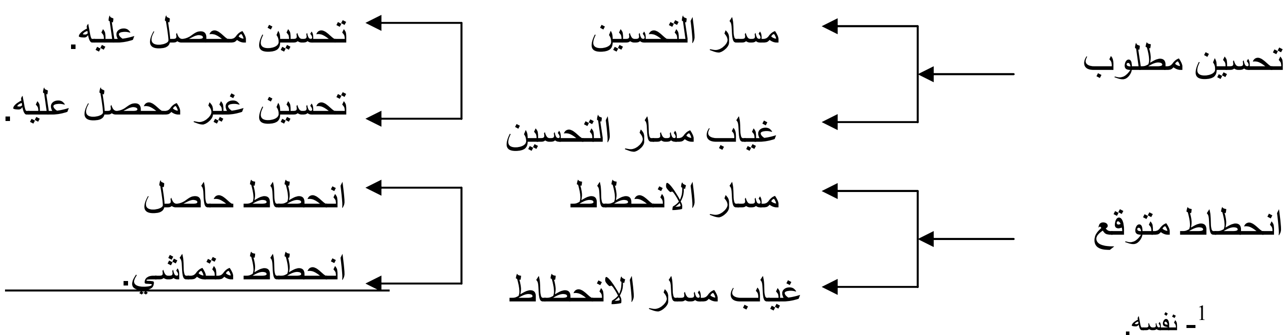
- المرحلة الثالثة: الاحتمال الأول:

تدخله لمنع فعل الإنتحار ← أنقذ (ف2) من الهلاك.

-"... اندفع نحوه بسرعة جنونية وأدركه في لحظة الفاصلة ، فامسك تيسراه وجدبه إلى الخلف بشدة فسقط على الإفريز عوضا أن يسقط في النهر ..."[2]

إن المراحل الثلاث في برنامج (ف1)-هي الأخرى – قد خضعت لثنائية السببية (Double causalité). ولم ترد بطريقة اعتباطية ، فكل مرحلة لها أسبابها وتؤدي بالضرورة إلى مرحلة أخرى. إن الملل والضجر الذي أصاب "الوجيه"داخل قاعة القمار بالنادي كان سببا في رغبته في المغادرة المكان للترويح على نفسه، ومغادرته النادي كان سببا في اختياره الطريق المؤدي إلى قنطرة قصر النيل كمكان ارتياحي، ووجوده هناك كان سببا في منع محاولة الانتحار الذي شرع (ف2) في القيام بها،إذن فكل مرحلة إلا ولها ما يربطها بمرحلة التي تليها.

إن أحداث الحكي يمكنها –في نظر "بريمون"- أن ترتب وفق النمطين أساسين، وذالك بالنظر إلى كونها تهيئ الشروط الملائمة لتحقيق الشيء وتعمل على معاكسة هذا التحقيق . وهذان النماط هما: نمط التحسين« Amélioration » و نمط الانحطاط « Dégradation» وتوزع الإمكانات عليها وفق الشكل التالي:[3]



[1]- نفسه.

[2]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص119.

[3] - C.Bremond :la logique des possibles narratif in communication &, ed , Seuil ,1981,p: 66.

وبما ان النتيجة التي توصلنا إليها في المراحل الثلاث كانت ايجابية في كل البرنامجية، فان الوضعية النهائية لكل من (ف1) و(ف2)تعد وضعية متحسنة(Amélioré).

ان المتتبع للبرنامج السردي لـ (ف1) يلاحظ انه يستدعى تحسينا نظرا للوضعية السلبية التي كان يعيشها والمتمثلة في تردده على النادي،انغماسه في شرب الخمرة وتبذيره للأموال في القمار، ومما زاد الوضعية تأزما وسلبية ما ارتكبه والده (صاحب المصنع) من اثم في حق "إبراهيم حنفي" حيث كان دافع قويا من دوافع الانتحار والشيء نفسه نلاحظه في برنامج (ف2) الذي كان يعاني من وضعية جد متقهقرة(عاهة مستديم،الطرد من المصنع،التوسل،هيمنة الجوع ← الانتحار).

وبالتالي نجد نمط الاول الذي جاء به "كلود يريمون" في اقتراحه اكثر ملائمة لأحداث الجكي في "الجوع":

- وضعية (ف1) =قمار + خمر = حالة متدهورة.

التحسن مطلوب ← مسار التحسين ← الرغبة فى التجول

↓

تحقيق الرغبة.

↓

اتجاهه نحو القنطرة.

↓

معارضة انتحار(1) = مساعدة أولى.

↓

فعل التواصل.

↓

إعادة (ف2) إلى المصنع ← مساعدة ثانية

تحسين محصل عليه ← يقظة الضمير

"-... ترى كم من أسرة من الأسر الذي يشقى بها أمثال "إبراهيم حنفي"
يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي ؟".

وأيضا نلاحظ هذا التحسين المحصل عليه في المقطع الثاني :

-"... يعجب كيف انه أتى في الوقت المناسب ليعفى إياه من وزر ثقيل..."[1]

- وضعية (ف2):عاهة مستديمة، فقر شديد،تسول...= حالة متدهورة.

التحسين مطلوب ← فشل محاولة الانتحار

↓

فعل التواصل

↓

العودة إلى المصنع

تحسين محصل عليه: إعادة الأمل و استمرار الحياة من جديد.

إن الجانب المهم في هذه الاحتمالات عند "بريمون" هو الابتعاد عن التطور الخطي الذي رسمه "يروب" لحكي. فبوضع تلك الاحتمالات، استطاع الباحث إن يبين بان مساري التحسين والانحطاط إذا لم يتحقق احدهما فهذا يعني إن المسار المعارض يتدخل لمنع هذا التحقيق،مما يدل على إن تطور الحكي لا يمضي دائما في شكل أحادي الخط، فقد يحصلا التداخل (L'enclave) بين مسارين متعارضين.

إن مقام به "بريمون" في هذا المجال يقترب كثيرا مما صاغه "غريماس"،فما يسميه الأول (أي بريمون) مسار التحسين ومسار الانحطاط،يجعله الثاني (غريماس) تحت اسم واحد يطلق عليه البرنامج السردي،كما إن "غريماس" يتحدث أيضا عن الاحتمالات الممكنة لتعد ألحكي،وذلك بتعدد البرنامج السردية وتدخلها.[2]

نلاحظ، إذن، أن الحكي يحتوي على مسار للتغيير"" Prossessus de modification " حيث تنتقل الحالة من المتدهورة Dégradé إلى متحسنة Amélioré مثلما رأينا في قصة

1. نجيب محفوظ:الجوع عن همس الجنون،ص123.

2.حميد الحمداني:بنيه النص السردجي ص42.

"الجوع" .ومن الطبيعي ان هذا التغيير لا يحدث دفعة واحدة، كما انه لا يأتي عفويا، إذ أن مسار التغير ينبغي أن يكون متجها أولا إلى تغيير الحالة الأولى، كما انه ينبغي أن يمضي إلى النهاية في هذا التغيير دون أن يتوقف في منتصف الطريق، لأنه ينمكن أن تكون احتمالات أخرى،مثلا في قصة "الجوع " كان من الممكن أن يسلك الوجيه طريق غير ذلك المؤذي إلى القنطرة،أو لا يتدخل لمنع إبراهيم حنفي من القفز من فوق السور.

إذن، لا يمكن الحديث عن تغيير حقيقي حاصل إلا عند ما مسار التغيير إلى نتيجة نهائية (ايجابية كانت أم سلبية) تجعل الحالة النهائية تختلف عن الحالة البدئية.

الفصـل الثالث: البنية الزمنية في نص"الجـــوع".

المبحث الأول: مفهوم الزمن.

المبحث الثاني: الترتيب الزمني.

المبحث الثالث:الحركة السردية.

المبحث الرابع: التواتر.

المبحث الأول: مفهوم الزمن عند الغربيين والعرب.

اجتمع النقاد والفلاسفة لأجل البحث في مفهوم مصطلح "الزمن" ومنحهم التعريفات الممكنة ، لكنهم اختلفوا في ماهيته ووجوده. لقد جاء في مادة "زمن" في لسان العرب أن :

"الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره."[1]

يعرف الطبري الزمان بأنه :"اسم لساعات الليل والنهار ، وهي مقادير قطع الشمس والقمر درجات الفلك".[2]

إن لفظة "زمن" لها أحكام لفظة "زمان" [3]، وبالتالي لا يوجد فرق بين المصطلحين في مجال الاستعمال ، غير أن هناك من يرى "أن أوضح ما يفرق بين الزمن والزمان هو أن الزمان رياضية من كميات التوقيت ،تقاس بأطوال معينة كالثواني والدقائق والساعات والليل ، والنهار ،والأيام ،والشهور ،والسنين ،والقرون ،والظهور ،والحقب والعصور، فلا يدخل في تحديد معنى الصيغ المفردة ولا تحديد معنى الصيغ في السياق ، ولا يرتبط بالحدث كما يرتبط الزمن النحوي".[4]

إن "الزمان" بهذا المفهوم يكون خاصا بالتوقيت الذي يقاس به أطوال معينة فينحصر في العدد أو الأرقام كأن نقول : ثلاثون ثانية ، أو دامت إقامة أربعة أيام ، وليس له أي تأثير على تحديد معنى الصيغ في سياق الكلام ، في حين أن الزمن النحوي يرتبط بالحدث ويدخل في تحديد الصيغ في سياق الكلام .فمن خلال السياق يمكن معرفة إذا كان ذلك الحدث وقع في الماضي أو الحاضر أو سيقع مستقبلا ، وبالتالي نقول زمن الماضي ، وزمن الحاضر وزمن المستقبل.

وورد في رسائل اخوان الصفاء أن "الزمان" عند جمهور الناس هو مرور السنين والشهور والايام والساعات. وقد قيل أنه مدد تعدها حركات الفلك ، وقد يظن كثير من الناس أن الزمان ليس بموجود أصلا إذا اعتبر بهذا الوجه ، وذلك أن أطول أجزاء الزمان

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب ، مادة زمن ، ص 1687.

[2]- جعفر محمد بن جرير الطبري : تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن ،م12 ، ط3 ، دار الكتاب العلمية – بيروت -1999 ، ص 621-622.

[3]-ميشال عاصي ورميل بديع يعقوب : المعجم المفضل في اللغة والأدب ، م3 ، س-ي ، دار العلم للملايين – بيروت – ص 697.

[4]- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ، ص 242.

السنون ، والسنون منها ما قد مضى ومنها ما لم يجيء بعد ، وليس الوجود منها إلا سنة واحدة ، وهذه السنة أيضا شهور منها ما قد مضى ومنها ما لم يجيء بعد ، وليس الموجود منها إلا شهرا واحدا ، وهذا الشهر منه أيام قد مضت وأيام لم تجيء بعد ، وليس الموجود منها إلا يوما ، وهذا اليوم ساعات منها ما قد مضت ومنها ما لم تجيء بعد وليس الموجود منها إلا ساعة واحدة وهذه الساعة أجزاء منها ما قد مضى وآخر ما جاء ، فبهذا الاعتبار ليس للزمن وجود أصلا".[1]

انطلاقا من هذا التصور الفلسفي نصل إلى التقسيم الثلاثي للأزمنة ، بين ماض وحاضر ومستقبل . تقسيم استعمله "سيبويه" نستنتجه من خلال قوله : " وأما الفعل ، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع."[2]

إن هذا التقسيم أشار إليه "بول ريكور" Paul .Ricoeur في قوله : "إن الزمان هو الحجة الارتيابية المعروفة جدا ، الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن ولأن الماضي فات ولأن الحاضر لابد ماض ، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة فنقول الأشياء الآتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي وحتى الماضي ليس لا شيء".[3]

إن ما نلحظه على التصورين السابقين لمفهوم الزمان ، وجود اتفاق كلي بينهما ، فرغم التباعد الزمني الفاصل بينهما ، إلا أنهما يلتقيان في مبدأ الالغاء. كما أن الدراسات المهتمة بمفهوم مصطلح الزمان ، أكدت الاختلاف الوارد بين العلماء والفلاسفة حول هذه الظاهرة ، حيث رأى فريق منهم أن لا وجود للزمان ، وفريق ثاني اعتبر وجود الزمان وجودا موضوعيا يمكنه ضبطه وقياسه ، في حين اعتبره فريق ثالث وجودا نفسيا يفلت من الضبط والقياس. والزمان بالمفهوم الثالث هو الزمن الأدبي عموما والروائي خصوصا.

---

[1]- إخوان الصفاء : رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، تر : بطرس البستاني : م2 ، دار بيروت للطباعة والنشر 1983 ، ص17.

[2]- سيبويه : الكتاب ، ج1، ط2، منشورات مؤسسة الأعلمي – بيروت- 1972 ، ص9.

[3] -Paul Ricoeur : temps et récit , l'intrigue et le récit historique ,Ed du Seuil ,Paris , 1989, p 25.

استقر لدى كثير من الباحثين أن الأدب فن زماني ، فالزمان ضابط ايقاع الأدب ، خاصة فن القصص حيث يقوم بدور أساسي في تشكيل هذا الفن ومنحه الصورة الملائمة التي تجعله مقبولا لدى القراء.

لقد عرفت الدراسات النقدية اجتهادات عديدة بعنصر الزمان ، كان من نتائجها التأكيد على مجموعة من التوابث مثل : أهميته ووحدته ، ومواكبته للزمان الخارجي . هذا ما دفع الشكلانيين الروس باهتمام شديد لمثل هذه الدراسات ، إلا أن عنصر الزمان لم يحظ بدرس موضوعي يكشف مكوناته الجوهرية ، إذ كان توجه هؤلاء الباحثين منصبا نحو دراسة الزمن الداخلي بدلا من الزمن الخارجي وتركيزهم على الثابث بدلا من المتغير.

يعد مقال "توماشفسكي" Tomachovesky عن "نظرية الأغراض" معلما من معالم دراسة الزمان ، وقد احتوى هذا المقال مجموعة من الإرهاصات تبناها وطورها نقاد البنيوية الشكلية ، خاصة في فرنسا ، ومن بين هؤلاء : "بارث" Barthes ، "تودوروف Todorov و"جنيت" Genette [1]. مع هذا الأخير اتخذ درس الزمان شكل النظرية الكاملة ، ويتجلى ذلك في كتابه الصور الثلاث Figures III.

كثر الحديث عن مفهوم الزمن ، واختلفت آراء المنظرين والنقاد في هذا المجال من عرب وغير عرب. فإذا كان الزمن إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي ، فإنها إحدى أهم المقولات التي اهتم البحث اللساني بمعالجتها وطرحها. ويظهر هذا من خلال ما قام به الباحث اللساني "جون لاينس" Lyons.

انطلق هذا الباحث من التقابلات الثلاثة التي حدد من خلالها النحويون القدماء اليونانية واللاتينية على مستوى الزمن ، وأقاموا التقسيم الثلاثي : الماضي- الحاضر- المستقبل ، وافترضوا لهذا التقسيم طابع الكلية والشمول . وقد أخذ بهذا التقسيم "يسبرسن" O.Jespersen في كتابه "فلسفة النحو" ، حيث جعل في خط أفقي تتوسطه درجة صفر تمثل الحاضر ، فما قبلها هو الماضي ، وما بعدها هو المستقبل.[2]

الماضي .... O الحاضر .... المستقبل

[1]- ا... ...شكلانيون الرو... الشكلي (نصوص) ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ص 192.

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص63.

يظهر من خلال هذا المخطط الذي وضعه "يسبرسن" أن الماضي يقع قبل الآن ، وأن المستقبل يأتي بعده.

يسعى "لاينس" إلى مناقشة "يسبرسن" في هذا التقسيم ، إذ يراه غير دقيق ، لأن الزمن لا يوجد في كل اللغات. كما يرى أن هذه التقابلات ليس زمنية محضة ، وهي اعتقاد خاطئ باعتبار انعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة . ثم يقسم بعد ذلك الماضي والمستقبل ويدخل قبل وبعد عليهما ، فيصبح لدينا ما قبل الماضي وقبل المستقبل وما بعدهما. وبهذه الطريقة يستنتج أن الزمن النحوي يمكن أن يعرف عدة تقطيعات وتصنيفات مقولية.[1]

يقدم "أميل بنفنست" E.Benveniste على دراسة مقولة الزمن في العديد من كتاباته ومقالاته التي تضمنها كتابه "قضايا اللسانيات العامة" ففي مقال له بعنوان : "اللغة والتجربة الإنسانية" ، يطرح مفهومين مختلفين للزمن : فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم ،وهو خطي ولا متناه ، وله مطابقاته عند الانسان ، وهو المدة المتغيرة التي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وايقاع حياته الداخلية ، ومن جهة ثانية هناك الزمن الحدثي Temps Chronique وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث ، ومانسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير.[2]

تأرجح مفهوم الزمن عند "أميل بنفنست"بين الزمن الفيزيائي للعالم الذي يخضع لحركة الفلك يقاس بكميات معينة كالفصول والسنين والشهور.... والزمن الحدثي المرتبط بحياة الإنسان ، ثم يخضع الباحث مقابل هذا الفهم فهما آخرا للزمن ، إنه الزمن اللساني" Temps Linguistique إذ يقول : "بواسطة اللغة تتجلى التجربة الانسانية للزمن ، والزمن اللساني ، كما يبدو لنا ، لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي".[3]

---

[1]- المرجع نفسه ،ص 64 ،63.

[2]- المرجع نفسه ، ص 64.

[3] - E.Benveniste : problèmes de linguistique générale ,Ed :Gallimard , paris 1974 ,T II p 73.

إن هذا النوع من الزمن ، من وجهة نظر "أميل بنفنست" مرتبط بالكلام ، يتحدد وينتظم كوظيفة خطابية ، حيث وجوده متصل براهنية انجاز هذا الكلام .أي أن الحاضر هو الذي ينتج هذا الزمن مثلما ورد في قوله : "إن الحاضر هو منبع الزمن ".[1] فالحاضر إذن ، هو أساس التقابلات الزمانية للغة . فعندما أقوم بحكي ماحدث لي ، فإن الماضي الذي أتحدث عنه لا يتحدد إلا في علاقته بحاضر فعل الكلام الذي أنجزه حاليا ، وفي علاقتي مع الآخر الذي يطابق زمنه زماني.

إن الحاضر هو الذي يحدد الزمنين الآخرين وبالتالي نسجل لحظتين:

1- **الأولى**:يكون الحدث فيها غير معاصر للخطاب ، ويمكن استدعاؤه عبر الذاكرة ، فهو ماض.

2- **الثانية** : لا يكون الحدث في الحاضر ، لكنه سيكون ، فهو مستقبل.[2]

إن نظرة الروائيين التقليديين للزمن كانت مطابقة اللسانيين التي تتجسد في كون الزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي ، وعلى هذا الأساس مورس الوصف بكثرة في روايات القرن التاسع عشر ، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي ، لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات. لكن الوصف في الرواية الجديدة أخذ مجرى آخرا مخالفا لما كان عليه ، لأن أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف ولكن في حركة الوصف نفسها.

والشيء نفسه نلاحظه بالنسبة للزمن ، حيث يرى رواد التجديد وعلى رأسهم "آلان روب غرييه" A.Robbe-Grillet أن الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيته.[3]

يتضح هذا من خلال التصور الذي أدلى به "غرييه" والذي يبرز الرؤية الجديدة للزمن ، والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي ، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) ، أما اللاحاضر، سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود.

يختلف "جان ريكاردوا" J.Ricardou عن غرييه في تعامله مع الزمن في الرواية الجديدة ، حيث نجده يميز بين زمن السرد وزمن القصة ، ويضبطهما من خلال محورين متوازيين ، يسجل في الأول زمن السرد وفي الثاني زمن القصة . وينظر من خلال عدة

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 83.

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص65.

[3] - A.Robbe-Grillet :Pour un nouveau roman ,Ed :Gallimard 1972,p 165-168.

نماذج أنواع العلاقة التي تتم بين محورين . ومن خلال سرعة السرد يحاول دراسة علاقة الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين، إذ يحدد ضمن هذه السرعة الخصائص التالية:

- مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.
- مع الأسلوب الغير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد.
- مع التحليل السيكولوجي والوصف ، يتباطأ الحكي.[1]

إن اختلاف الاتجاهات أدى بالضرورة إلى اختلاف الدراسات ووجهات النظر الخاصة "بالزمن" ، حيث أقام الشكلانيون الروس تمييزا من خلال اهتمامهم بالجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي، بين المتن الحكائي الذي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل ، والمبنى الحكائي الذي يتكون من الأحداث نفسها ، لكنه يأخذ بعين الاعتبار نظار ظهورها في العمل مع مراعاة ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.[2]

على صعيد الزمن يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة . كما يظهر المبنى الحكائي كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل. وبالتالي يمكن للمبدع أن يقدم للقارئ أشكالا متعددة للتجلي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي ، وكما تسمح به جدلية العلاقة بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

من خلال هذا التقسيم الثنائي للزمن يشير "توماشوفسكي" إلى أهمية تحليل الزمن وابراز الأدوار التي تقوم بها في العمل الحكائي ، مميزا هو أيضا بين زمن المتن الحكائي والذي هو من وجهة نظره ، افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي ، وزمن الحكي الذي هو الوقت اللازم لقراءة العمل أو مدة عرضه.[3]

يقوم الناقد بالتركيز على زمن المتن الحكائي ، حيث يرى أن بامكاننا الحصول عليه من خلال التاريخ للأحداث أولا ، والمدة الزمنية التي تشغلها الأحداث ثانيا . كما يمكن

---

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص68.

[2]- ابراهيم الخطيب : الشكلانيون الروس ، نظرية المنهج الشكلي ،ص180.

[3]- ابراهيم الخطيب : المرجع السابق ، ص 192.

الحصول عليه من خلال المدة التي يتصرف فيها الكاتب بحرية من خلال تقديم خطاب مطول في زمن قصير ، أو تمديد إحداث سريعة إلى فترات طويلة.

من فرضية مفادها أن توزيع الأشكال الزمنية في أي نص من النصوص ليس اعتباطيا ، يقيم الباحث "هارلد فاينرش" H.Weinrich دراسة حول قضية الزمن ، وينتقد التصور الكلاسيكي حول الزمن وتقسيمه الثلاثي قائلا : "لا يمكن للنظرية اللسانية للزمن أن تنطلق من هذا التقسيم الثلاثي،وعليها أن تضع فعل التواصل Procès de communication كنقطة انطلاق لأي تأمل تركيبي".[1]

يرفض "فاينرش" التقسيم للزمن بين ماض وحاضر ومستقبل ، ويرى أن بامكاننا تقسيم زمن النص إلى اتجاهين أساسيين للتواصل وهما ، الإخبار القبلي والاخبار البعدي[2]. إن لهذين المفهومين قيمة علائقية ترتبط بالعلاقة بين ما يسميه الباحث ، زمن النص وزمن الحدث . وبامكان هذين الزمنين أن يلتقيا أو يفترقا. فزمن النص وزمن الحدث يلتقيان في "درجة الصفر" التي تمثل الحاضر ، ويمكن أن لا يلتقيان إلا عبر الارجاع ، حيث هيمنة الماضي أو الاستباق بالقفز إلى المستقبل.

يضيف "فاينرش" محورا ثالثا يسميه "الإبراز" (Mise en Relief) .يتعلق هذا المحور بوظيفة الأزمنة في الخطاب، حيث يتم الإبراز عن طريق جعل بعض مضامين النص في مستوى أول، وجعل مضامين أخرى في مستوى ثاني أو في الخلفية.ويكون هذا الإبراز من خلال ما يسميه "فاينريش" الجهة Aspect كعنصر خارج نصي. ويخلص إلى أن الوظائف الزمنية يمكن ارجاعها إلى النص ، أو إلى تمام القول ، وليس إلى مضامين الخطاب.[3]

يهتم الباحث "تودروف"Todorov بالقضية نفسها ، إذ نلقيه يقيم تمييزا بين زمن القصة وزمن الخطاب مبررا ذلك بكون زمن الخطاب خطي ، في حين زمن القصة متعدد الأبعاد.[4] بمعنى أن الكثير من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد لكن في

---

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص71.

[2]- المرجع نفسه ، ص72.

[3]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي – النص والسياق- ص43

[4]- المرجع نفسه ، ص 73-74.

الخطاب لا يمكنها أن تكون كذلك ، وإنما ترد مرتبة واحدة بعد الأخرى ، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني.

وبالتالي تتولد أشكالا متعددة عن علاقة زمن القصة وزمن الخطاب من خلال التضمين، لأن بامكان القصة الرئيسية أن تتضمن قصصا فرعية تحكى من خلالها أو التسلسل الذي يتابع حكي أحداث كثيرة ، فبمجرد الانتهاء من القصة الأولى إلا ويشرع في الثانية ، أو التناوب الذي يراد به حكي قصتين معا في آن واحد ، فتترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى.

يضيف "تودوروف" تمييزا آخرا بين زمن الكتابة وزمن القراءة ، فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجرد ادخاله في القصة ، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي ، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا. أما زمن القراءة فيتحدث في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص ، وهو زمن مرتبط بعملية التلفظ.[1]

من خلال هذا التمييز الذي وضعه "تودوروف" بين زمن الكتابة وزمن القراءة ، يتبين لنا أن زمن الكتابة ماض ، في حين يكون زمن القراءة حاضرا ، لأنها مرتبطة بعملية التلفظ ، فلا يمكننا أن نتلفظ إلا في زمن حاضر . يعتبر "تودوروف" هذه الأزمنة الثلاثة.

- زمن القصة المحكية: زمن السرد ، زمن القراءة – أزمنة داخلية ، في حين توجد أزمنة أخرى خارجية ليست مسجلة في النص ، وهي زمن الكاتب ، وزمن القارئ، والزمن التاريخي الذي يتخذ من التاريخ موضوعا للحكي.[2]

شيء طبيعي أن يكون للكاتب زمن يمارس فيه عمله الإبداعي ، وكذلك القارئ فهو يتلقى ما يكتبه الكاتب في زمن ليس مسجل بالنص القصصي الذي يقرأه ، وبالتالي تعتبر هذه الأزمنة أزمنة خارجية عن زمن القصة المحكية.

يذهب جيرار جينيت G.Genette إلى التأكيد على كون الحكي مقطوعة زمنية مرتين : زمن الشيء المحكي وزمن الحكي، أو كما يسميه المنظرون الألمان : زمن القصة وزمن الحكي.[1] ويمكن دراسة العلاقة بينهما حسب المحددات الأساسية التالية:

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 74.

[2]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي – النص والسياق- ص42.

1- علاقة الترتيب (Ordre) الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية ، وبين الترتيب الزمني الزائف وتنظيماتها في الحكي.

2- علاقة المدة أو الديمومة (Durée) المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية والمدة الزائفة (Pseudo-Durée) وعلاقتها في الحكي : علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

3- علاقة التواتر (Fréquence) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا.[2]

إن الباحث في المستوى الأول يبين كون دراسة الترتيب الزمني يأخذ معناه من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة. لكن هذا الترتيب الخالص للأحداث غير متوفر في كل القصص لوجود المفارقات السردية والتي تتجلى من خلالها أشكال التفاوتات بين الترتيب في القصة والحكي.

وينتج عن هذه المفارقة ما يسميه "جنيت" بالاستباق" وهو حكي شيء قبل وقوعه ، و"الإرجاع" ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى . وبالتالي فإن المفارقة يمكن أن توضع في الماضي أو المستقبل بعيدا عن الحاضر.

يعالج الباحث في المستوى الثاني الخاص بالمدة (Durée) المشاكل التي تعرفها نوعية العلاقة بين الحكي والقصة ، حيث تظهر متغيرات عديدة تطرأ على هذا المستوى.

وتتجلى من خلال التلخيص (Sommaire) والوقف (Pause) والحذف (Ellipse) والمشهد (Scène) أما المستوى الثالث فيخصصه "جنيت" لما يسميه بالتواتر(Fréquence) ، أو التكرار بين الحكي والقصة ، بمعنى أن للحدث إمكانية إعادة انتاجه ، أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد.

يتعرض "بول ريكور"Paul Ricœur من جهته ، لموضوع الزمن وذلك في كتابه "الزمن والحكي" ، ساعيا إلى توسيع تحديده من خلال ما سماه "التجربة الزمنية التخييلية" فهو ينطلق من الداخل إلى الخارج ، وعن طريق تمييزه بين التلفظ والملفوظ أمكن تحليل

---

[1] - G.Genette :Discours du récit , in figure III ,p90.

[2]- المرجع نفسه ، ص78.

"لعب الزمن"، أي ميز بين الزمن الذي يمارس الحكي (الخطاب) وزمن الأشياء المحكية (القصة).[1]

إن ما يسميه "ريكور" التجربة التخييلية للزمن "هو فقط المظهر الزمني لتجربة مفترضة للكائن حول العالم المقترح بواسطة النص ، وبهذه الصورة يخرج العمل الأدبي من دائرة الخاص إلى دائرة العام ، وعوض أن يظل متصل بـ"س" يصبح متوجها إلى "س" .إن المساهمة العربية في البحث في مفهوم الزمن لم تكن منعدمة ، وإنما كانت رهينة التصور الكلاسيكي بحيث مايزال تقسيم الأزمنة يعرف التقسيم الثلاثي الذي جاء به النحو العربي القديم والذي جسده "سيبويه" في قوله : "و أما الفعل ، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ن وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع".[2]

إن "سيبويه" في قوله هذا ، يشير إلى أزمنة الفعل من ماض وحاضر ومستقبل. تقسيم يدل على تطابق العالم الفيزيائي للأحداث المحققة من قبل الناس ، واختيار شكل الفعل الزمني.

ومخالفة هذا التقسيم الثلاثي لا يعني مخالفة القواعد النحوية، وإنما يعني مخالفة وخروج عن قوانين الطبيعة.

إن الدراسات العربية لمفهوم الزمن لم تبق رهينة الفهم التقليدي،وإنما سعت إلى التجديد والتطوير ، إذ جادت القرائح العربية لمحاولات لتجاوز هذا الفهم التقليدي للزمن .

ومن بين هذه المحاولات ما جاء به "ابراهيم السمرائي" في كتابه :"الفعل زمانه وأبنيته"، حيث ناقش رأي "ابن يعيش" الذي لم يخرج في فهمه للزمن عن ذلك المفهوم الذي وضعه "سيبويه" والذي يتجلى من خلال قوله : "لما كانت الأفعال مساوقة للزمان ، والزمان من مقومات الأفعال ، توجد عند وجوده وتنعدم عند عدمه ، انقسمت بأقسام الزمان. ولما كان الزمان ثلاثة : ماض وحاضر ومستقبل ، وذلك بمعنى أن الأزمنة حركات الفلك، فمنها حركة مضت ومنها حركة لم تأت ومنها حركة تفصل بين الماضية والآتية ، كانت الأفعال كذلك : ماض ومستقبل وحاضر."[3]

---

[1]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي – النص والسياق- ص45.

[2]- سيبويه : الكتاب ، ج1، ط2، ص9.

[3]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص84.

يعارض "السمرائي ابن يعيش" في نظرته التقليدية لمفهوم الزمن ،وبعد دراسة موسعة للأزمنة في كتب النحو والتفاسير يستنتج الناقد أن : بناء (فعل) وبناء (يفعل) لا يمكن أن يدلا على الزمن بأقسامه وحدوده ودقائقه ، ومن هنا فإن الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة.[1]

إن "السمرائي" ، بهذا الاستنتاج يخرج عن دائرة التقليدي ، فالزمن في نظره ليس مثلما وضعه الأسلاف ماض ، حاضر، ومستقبل يجسده بناء الفعل ، وإنما الزمن يستخلص من بناء الجملة ، من صياغتها ، فقد تحمل هذه الجملة زيادة-كالأظرفة مثلا- تساعد على كشف حدود الزمن.

أما "حسان تمام" فقد ميز في كتابه "اللغة العربية معناها ومبناها" بين الزمن الصرفي ، وهو الذي يظهر من خلال الصيغة ، والذي لا يدل على الزمن ، والزمن النحوي ، والذي تتجسد فيه زمنية الفعل من خلال السياق.[2]

درس "حسان تمام" الجملة العربية وصنفها إلى خبرية وانشائية ، وبعدها انتقل إلى دراسة الزمن في كلتا الجملتين ، مبرزا الجهة والصيغتين : (فعل – يفعل) ، وكانت خلاصة ماقام به هو أن الاختلاف بين زمن وزمن هو في الواقع اختلاف في الجهة لا في الماضي والحال والاستقبال.

إن الناقد لا ينظر ثم يمارس ، فحسب ، بل تتداخل في عمله النقدي النظرية والممارسة، لأن التطبيق ينتزع النظري من تجريديته أو يخرجه من حيز التعميم إلى حيز التخصيص ، كما يظهر مدى استعاب فكر الناقد للنظريات والمقاييس الجديدة. هذا ما نحاول أن نصل إليه من خلال عرضنا لبعض آراء نقدتنا العرب في النظري والتطبيق في مجال تعاملهم مع البنية الزمنية للرواية.

إن تعامل الناقدة خالدة سعيد مع البنية الزمنية يوجه الحوار النقدي إلى تناول مفهوم الزمن بوصفه المكون الروائي البارز في علاقته بمفهوم الزمن الحياتي . لم تصنف المنطق الذي يحكم العلاقة القائمة بين الأزمنة في رواية "ثرثرة فوق النيل" كما لم تفرق

[1]- المرجع نفسه ، ص85.

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 85-86.

بين زمن القراءة وزمن الطبيعة أو بين زمن المحكي وزمن القصة.فلم تنطلق من النص الروائي لوصف العناصر المكونة للبنية الزمنية بقدر ما اتجه فكرها نحو المفهوم الذي لدينا عن الزمان ، ذلك المفهوم المتعلق بالمرجع وسياقه الاجتماعي وما ينتج عنه من حالات نفسية.

تجعل الناقدة الزمن الحياتي بؤرة اهتمامها لقولها مفسرة زمن "العوامة" الحياتي الخارجي تفسيرا اجتماعيا ونفسيا إذ قالت :" زمن العوامة هو الليل ، إ'ذ يأتي أفراد الشلة مع الغروب وتبقى مهجورة في النهار.

فالنهار هو زمن الخروج من العزلة ، فالليل زمن اللاعمل وعدم الإنتاج ، وهو زمن العزلة والغياب..."[1]

نستخلص من هذا المقطع النقدي ، أن مفهوم الزمان مفهوم حياتي خارجي: زمن العوامة هو الليل – مع الغروب- مهجورة في النهار- النهار زمن الخروج من العزلة.

الليل زمن اللاعمل وهذا يعني غياب العبارة البنيوية الدالة على مفهوم الزمن الروائي مثل : البنية الزمنية – عناصرها (الماضي-الحاضر-المستقبل) وعلاقتها وتجلياتها في النص الروائي. بمعنى أن الزمن عند خالدة سعيد لا علاقة له بالبنية الزمنية التي تتشكل من اللغة (الاسم والفعل والحرف والظرف وكذا الجملة والفقرة) الدالة على الزمن دلالة علائقية لا دلالة معجمية . وهذا ناتج عن كون الناقدة اهتمت بالدلالة بدلا من البنية باعتبارها دالا كبيرا.

تناول سمير روحي الفيصل الزمن الروائي في تساوقه مع ثنائية الشكل والمضمون . لقد ربط الناقد الزمن بالمضمون لا بالأدوات التعبيرية رغم وعيه بارتباط الزمن بالشكل. ويرجع السبب في ذلك إلى تداخل الرؤية النقدية التقليدية بالرؤية البنيوية الحديثة في ممارسته النقدية. ومع أن الزمن كامن في الشكل الروائي ، فإن المضمون- في نظره – هو الذي يحكم قياس سرعة هذا الزمن مجسدا ذلك في قوله : "ليس غريبا أن يكون الزمن الروائي مؤشرا على الشكل الفني للرواية في مقدرته على حمل المضمون،لأن هذا الزمن

---

[1]- خالدة سعيد : حركة الابداع – دراسة في الأدب العربي الحديث – دار العودة – بيروت- سنة 1979،ص 235.

وعاء خارجي للأدوات الفنية كلها ، فإذا ركض ركضت ، وإذا توقف توقفت ، وبالتالي يقاس توقفه أو ركضه بحسب ما يريده المضمون."[1]

إن الناقد يميز – طبقا للمنهج البنيوي الذي يتعامل مع الزمن باعتباره بنية روائية – بين زمن المحكي وزمن القصة مستعملا مصطلحي : زمن السرد وزمن القصة المتخيلة نستشف ذلك في قوله :"إن الروائيين لا يلتزمون عادة طريقة واحدة في تسجيل السرد الروائي ، إذ أنهم يجعلونه حين يرافق القصة المتخيلة في الجريان نحو الأمام ، وأحيانا أخرى يتقدم السرد على القصة ، وفي حالة جريانهما معا ، يكون الإثنين زمن واحد ، أي أن زمن السرد الروائي يتطابق مع زمن القصة المتخيلة ، وذلك عمل دقيق مازال يخضع للتجريب عند عديد من الروائيين [2]. فعند استعماله مصطلحي "زمن السرد" وزمن "القصة المتخيلة" ، فإنه يقصد بالأول زمن القراءة أي الحاضر ، وبالثاني الماضي والحاضر والمستقبل. فزمن القراءة أحادي الاتجاه في حين زمن القصة ثلاثي الاتجاه. ويستعمل الناقد متأثرا ببعض الدراسات الغربية البنيوية عند "جيرار جنيت" مصطلح التسريع والتبطيء والتلخيص وكذا الوقف والمشهد : حيث يقول في هذا الشأن : "إن الحكاية قد تم تسريعها (...) كما اضطر الروائي "إلى تلخيص ما جرى في أثناء الفقرتين في أسطر قليلة عقب كل فقرة"[3] وفي حديثه عن التبطيء بالمشهد الحواري لا الوصف يقول : " إن هذا القسم يضم تسريعا للحكاية والتبطيء ناجما عن الحوار"[4]

نلاحظ هنا الناقد لمس "الديمومة" دون استعمال للمصطلح وهذا من خلال حديثه عن الزمن النفسي للشخصية الروائية في صراعها مع الزمن الخارجي القصير العمر في قوله : "إن الزمن الحاضر هو الأساس على المستويين النفسي لشخصية الياقوتي ، والشكلي لمعمار الرواية، في حين أن مهمة الماضي نفسيا إضاءة الشخصية في حاضرها ،

---

[1]- سمير روحي الفيصل : ملامح في الرواية السورية ، منشورات اتحاد كتاب العرب – دمشق-1979 ، ص390.

[2]- سمر الروحي الفيصل : المرجع السابق ،ص 69.

[3]- المرجع نفسه ، ص 71-72.

[4]- المرجع نفسه ، ص 409.

وشكليا توضح خلفيات الزمن الحاضر نفسه (...)" وإذن فإن التداعي هو الرحبة الأساسية في معمار الرواية ، وهو تداع يحدد طوله شدة وقع اللحظة الماضية على النفس"[1]

يستفيد الناقد سمر روحي الفيصل من "جان ريكاردو" Jean Ricardeau باستعماله لمصطلحين نقديين هما: "السرد التوالدي" و" السرد التزامني" في تحليله لرواية "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب. فيحدد طبيعة السرد التزامني والأثر الذي يتركه القارئ بتكسير خطية السرد التعاقبي بقوله :"إن هاني الراهب" قد استطاع أن يضمن روايته حادثين ، أو أكثر أحيانا ، في فترة واحدة ، ولا يوجد ما يربط هاتين الحادثتين سوى أنها جرتا في زمن واحد. وكان هذا التزامن في الرواية يتضمن التناوب ، بمعنى الانتقال من حادث إلى آخر ثم العودة إليه ،(...) مما يجعل القارئ يتشوق إلى الحدث التالي ثم يعلي شأن الرواية وأهمية كل جزء على حدا، وهذا يعني أن الحدث الروائي قد تفتت إلى أجزاء صغيرة كل جزء فيها في مكان ولكن الأجزاء كلها مذكورة دون نقص منها".[2]

من الملاحظ أن سمير روحي الفيصل قد تأثر بالناقد الغربي "تودوروف الذي أطلق مصطلح L'alternance على التناوب الملازم للتزامن ، وأطلق على ما يقابله مصطلح التسلسل L'enchaînement الذي هو من سمات السرد التقليدي.

يصطلح الناقد سمر روحي الفيصل على هذا النوع من السرد بـ"سرد التوالدي" ويعني أن كل حدث لاحق يتولد عن حدث سابق.

ينظر "موريس أبو ناضر" إلى الزمن من زاوية الفعل النحوي قائلا :"إن مشكلة الزمن في "الأنهار" ينبني انطلاقا من زمن الفعل النحوي ، من العلاقة الخاصة التي تنشأ بين المتكلم ، أعني القاص ، وبين ما يتكلم عنه ، أي الأحداث والوقائع . وبكلمة أخرى إن العلاقة بين زمن الأحداث ، وزمن كتابتها تأخذ مجراها في القصة في زمن الحاضر الذي يعود إلى الوراء ، أي إلى الماضي ، ومن الزمن الحاضر الذي يسير إلى الأمام ،أي المستقبل . لكن اتجاه الزمن بين الحاضر والماضي ، من جهة ، والحاضر والمستقبل من جهة أخرى ، لا يسير على وتيرة واحدة .ذلك أن القاص يلعب باتجاه الزمن .فتارة يدخل المستقبل في الماضي ، وطورا يدخل الماضي في المستقبل ، ومرة ثالثة يدخل الأزمنة

[1]- المرجع نفسه ، ص 140.

[2]- سمر روحي الفيصل : المرجع السابق ص366.

الثلاثة بعضها ببعض.إن اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي بحث، لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب.[1]

يعتبر موريس أبو ناضر التلاعب بالأزمنة تقنية جمالية ، والانتقال من زمن بعيد إلى زمن مجرد لعب يقوم به الروائي ليحقق نوعا من التأثير على القارئ. كما يميز بين زمن المحكي وزمن القصة باستخدام مصطلحي "زمن الأحداث" و" زمن الكتابة" دون أن يهمل تداخل الأزمنة في رواية الأنهار. ويشير الناقد إلى ما أسماه "تودوروف" اقتداء بالشكلانيين الروس – "بالانحراف الزمني (Déformation Temporelle) لكون الزمن يغير شكله من التتابع إلى التناوب فالتضمين .كما يضع الناقد "المفارقة الزمنية" ترجمة لمصطلح "جيرار جنيت" (Anachronies) ويضع "موريس أبو ناضر" هذه المفارقة في صورتين يطلق عليهما مصطلحي "استرجاع الماضي" واستشراف المستقبل" يتعلق الأول بسرد يستعيد الوقائع التي حدثت في الماضي بينما يتعلق الثاني بالسرد التمهيدي للأحداث التي يمكن أن تقع في المستقبل.

ويعرف الناقد الاسترجاع بقوله : "يعتبر استرجاع الماضي وجها من وجوه المفارقات الزمنية ، من حيث تشكيله مجموعة من المقاطع الصغيرة تعتبر ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي تتكون منه اجمالا"[2] ويعرف الاستشراف بقوله :"إن استشراف المستقبل يكمن في استيحاء أحداث لاحقة للنقطة التي وصل إليها هذا السرد".[3] ولكن سرعان ما نجده يستبدل مصطلح استشراف المستقبل بمصطلح "الاستباق" نستنبطه من قوله : "إن استشراف المستقبل أو بالأحرى استباق الأحداث ، يحقق قفزة متقدمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر إلى المستقبل".[4]

ويجعل الناقد مقابل مصطلح "الاستباق" مصطلح "الاستذكار" على أن استرجاع الماضي يؤلف نوعا من الذاكرة القصصية لكونه يصل الحاضر بالماضي ويسلط الأضواء

---

[1]- موريس أبو ناصر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت 1979 ، ص85.

[2]- موريس أبو ناضر : المرجع السابق ، ص 93.

[3]- المرجع نفسه ، ص 96.

[4]- نفسه.

على الجوانب الغامضة من أحداث الحاضر ذاته. من خلال ممارسة "أبو ناضر" النقدية نلاحظ أنه يقدم لكل مصطلح تعريفا يستوحيه من تعاريف الغربي.

إن الناقدة "نبيلة ابراهين سالم " في ممارستها النقدية لم تتعرض للزمن بوصفه بنية من البنيات الداخلية للشكل الروائي ، لكونها طبقت البنية الوظيفية كما عرفت عند "بروب" والبنية التواصلية كما عرفت عند "جاكبسون" وهاتين البنيتين لا تعيران أي اهتمام لايقاع الزمن مثلما وضحه "بول ريكور" Paul Ricœur إثر دراسته الخرافات الشعبية قائلا:

"إن بروب لايتساءل أبدا في أي زمن تتعاقب وظائفه ، ولا يهتم سوى بالغياب الاعتباطي للتعاقب"[1]

إن الناقدة وصفت الزمن الروائي في النظرية إذ ربطته بالنفس واللغة. بمعنى أن الزمن الروائي زمن نفسي يختلف عن الزمن الموضوعي .ذلك أن الرواية قد تتحدث عن عمر الشخصية في صفحات معدودة أو عن يوم واحد من عمرها ، حيث يكون هذا اليوم حافلا بالمشاعر والعواطف التي يتركها وقع الزمن في نفسها. هكذا يلجأ الروائي إلى تحريك ذهن القارئ وفقا للحركات الزمنية الممكنة التي تتحقق بواسطة اللغة ودلالاتها الدينامية. هذه اللغة التي تساهم في تبطيء أو تسريع ايقاع الزمن ، تقول "نبيلة ابراهيم سالم" في هذا الصدد : "نحن لا نتحدث عن الزمن الحسي في القصة أو زمن الساعة الذي ينظم حياتنا وتحركاتنا اليومية ، ولكننا نتحدث عن الزمن السيكولوجي أو بالأحرى الزمن القصصي . فالقصة لا تستغرق ، وإن طالت بضعة صفحات محدودة ، قد تحكي عن زمن طويل عاشه البطل بين الماضي الذي يبدأ بالطفولة حتى حاضره وهو في سن الشيخوخة ، وقد تحكي القصة عن يوم في حياة البطل ، ولكنه يوم مشحون بالانفعالات والعواطف والصراعات ، بحيث يكشف في عمق عن وقع الماضي والحاضر والمستقبل عليه (...) ولابد أن يتساءل الكاتب عن كيفية تحريك اللغة حركات زمنية من الأمام إلى الوراء ، أي من الحاضر إلى الماضي وبالعكس ، ثم منها إلى المستقبل (...) فاللغة تبطئ حركة القص (...) وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة (...) ثم أن اللغة قد تقطع تيار الحوادث بأن تجعل الماضي يتسلط على الحاضر ويكيف حركته ومغزاه (...) ومن هنا تبدو بداية القصة

---

[1] -Paul Ricoeur : temps et récit , Seuil ,Paris , 1984, P :57.

مهمة ، إذ أنها تعد المنطلق الزمني الذي يبدأ منه الكاتب . إذ ما يترتب على هذه البداية قد يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا ، وقد يكونون معا متفاعلين بشكل حاد".[1]

يبدو أن الناقدة "نبيلة ابراهيم سالم" قد اقتصرت على الجانب النظري فقط في تناولها الزمن الروائي ، في حين تناولته الناقدة "يمني العيد" في الممارسة والنظري ، حيث تجري مقارنة بين الزمن في الخرافة الشعبية والزمن في الرواية. وتخلص من هذه المقارنة إلى حقيقة مفادها أن الزمن في الخرافة يبقى جاريا في الماضي بينما في الرواية يبقى جاريا في الحاضر. والقضية المراد التعبير عنها هي التي تقود المؤلف إلى التلاعب بالأزمنة ، وعليه تأخذ الرواية طابع التذكير والاعلان. وبالتالي فإن الرواية تقتحم كل الأزمنة .هذا ما عبرت عنه الناقدة في قولها : " في الحكاية الشعبية تبقى الحواجز قائمة بشكل واضح بين الزمنين ، يبقى الراوي الذي يحكي في زمن حاضر هو زمن القص ، مجرد ناقل لشيء حدث في زمن ماض. رواة الحكاية الشعبية الذين ينقلونها شفاها أو تدوينا ، يظهرون حرصهم على عدم المداخلة بين الزمنين (...) لذلك لا لعبة فنية مستهدفة هنا ، لا توظيف لهذا الذي يروى في سياق الزمن الذي يروي ، فطابع الأخبار هو الغالب ، وتبقى الحكاية عالما غارقا في ماضيه ، في عزلته في الزمن الماضي ، في انقطاعه وغربته.[2]

تقسم الناقدة الزمن الروائي إلى زمن القصة وتسميه "زمن الوقائع" وزمن المحكي وتطلق عليه مصطلح "زمن السرد" .وتميز بين الزمن الروائي ، وزمن الواقع الإجتماعي خيث تقول: "عالم الرواية له زمنه الذي هو زمن متخيل ، وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الإجتماعي الذي تحكي عنه الرواية ، أو الذي تتناول عناصر منه : كالشخصيات أو الأحداث...في هذا الزمن المتخيل يمكننا أن نميز بين : زمن السرد وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد (...) زمن الوقائع ، وهو زمن ما تحكى عنه الرواية".[3]

---

[1]- نبيلة ابراهيم سالم : "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، نادي الرياضي ، ص 42-44.

[2]- يمني العيد : " في معرفة النص " ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت 1983 ، ص 234.

[3]- المرجع السابق ، ص227.

تظهر الناقدة في تحليلها لرواية –الطيب صالح- الاختلاف الوارد بينها وبين الحكاية الشعبية. ويكمن ذلك الاختلاف –في نظر الناقدة- في تلاعب الروائي بالازمنة التي تعبر عن الدلالة المقصودة بتداخل المحكي بزمن القصة. وفي هذا الإطار تقول الناقدة: "يستفيد الطيب صالح من فكرة الراوي ليتجاوز الانقطاع، ليداخل بين الزمنين ، ليوهم بواحدهما في حضور الآخر وليوظف حركة الزمنين وتداخلهما في توليد دلالات الرواية".[1]

وترصد الناقدة الحركة الزمنية في الرواية بحيث تسجل التكسير الذي يحدثه الاسترجاع عندما يحول السرد في الحاضر إلى الماضي إذ تقول : "في نهاية المقطع الأول يترك السرد زمن القص ، زمن الحاضر الروائي ، وينفتح على زمن آخر هو زمن الوقائع ، زمن الماضي ..."[2] بهذه الشاكلة لا تغفل الناقدة العلاقة التي تربط عناصر البنية الزمنية.

إن مفهوم الزمن لدى الناقدة "سيزا أحمد قاسم" على الصعيد النظري مفهوم انساني ، وبذلك لكونه يقترن بالوعي باعتباره أساس الخلفية الغامضة للتجربة الشعورية في الحياة الانسانية. وتقود شدة الإحساس بالزمن إلى رصد الديمومة الذي في مقابلها يوجد الزمن الفلكي والذي يوجد بشكل مستقل عن التجربة الشعورية التي يتكون منها نسيج النص الروائي.

تقوم الناقدة بتقسيم الزمن الطبيعي إلى قسمين:

<u>الزمن التاريخي</u> : الذي يتجه دوما إلى الأمام وبالتالي تكون طبيعته لا تراجعية ، كما يتجه كذلك دوما نحو المستقبل بحتمية يخضع لها المصير الإنساني.

<u>الزمن الكوني:</u> الذي ينفرد بالتكرار واللانهائية ، أي يرمز إلى أبدية الحياة وتجددها.

وقد سجلته على "الثلاثية" * التي تربط دورة الحياة بين أجزائها إذ تشهد نهاية "بين القصرين" وفاة فهمي وميلاد نعيمة. كما تتزامن وفاة ابن عائشة وزوجها وميلاد كريمة في "قصر الشوق" مع وفاة أمينة وميلاد ابن كريمة في نهاية "السكرية".[3]

---

[1]- يمنى العيد : المرجع السابق ، ص 234.

[2]- المرجع نفسه ، ص 245 ، ص 246.

* ثلاثية نجيب محفوظ

[3]- محمد سويتري : النقد البنيوي والنص الروائي ، افريقيا الشرق 1991 ، ص31.

وتقوم "سيزا أحمد قاسم" بمقارنة بين النظرة التفاؤلية والنظرة التشاؤمية للزمان أي النظرة التفاؤلية تجعل من الزمان الدعامة الأساسية في بناء صرح الإنسانية في حين تعتبر الرؤية التشاؤمية الزمان عنصرا تدميريا يحطم قوى الإنسان. كما تقسم الزمن إلى أربعة أزمنة "خارج النص "كزمن الكتابة وزمن القراءة وكذا زمن الكاتب وزمن القارئ، وإلى أزمنة "داخل النص "كالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية ، ومدة هذه الرواية وزمن ترتيب أحداثها وكذا زمن الراوي وزمن تزامن هذه الأحداث ، وتطلق على الزمن الداخلي للزمن الروائي مصطلح "الزمن التخييلي".[1]

يتجلى مفهوم الزمن الروائي عند الناقدة "سيزا أحمد قاسم" من خلال حصرها للأسباب بعثتها على دراسته وهي:

1)- كون الزمن هو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق والسببية المنطقية والتعاقب وكذا الإيقاع والديمومة.

2)- كون الزمن يكسب الرواية شكلها أو هو ذاته هذا الشكل.

3)- كون الزمن عنصرا بنيويا يوجد في علاقة مع باقي عناصر الرواية كلها بحيث تستحيل دراسته كعنصر مستقل.

نستخلص من خلال هذا المفهوم الذي تعطيه للزمن ، أنها تنظر إلى عناصر بنيته (الماضي ، الحاضر والمستقبل) نظرة بنيوية تجعل الزمن في علاقة مع باقي المكونات الروائية على حد قولها : "إن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث في خط الزمن من ماضي ومستقبل. وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل".[2]

وتستفيد الناقدة في دراستها النقدية مما أنجزه "ريكاردو" في دراسته لايقاع الزمن بين التسريع والتبطيء مثلما استفادت من ديمومة "جيرار جنيت" وموظفة المصطلحات الخاصة بالديمومة عند هذا الناقد والمتمثلة فيما يلي:

- الثغرة : مساحة النص – سرعة الحدث ∞ لا نهاية.
- الوقفة: مساحة النص∞- سرعة الحدث صفر.

---

[1]- محمد السويتري : المرجع السابق ، ص32.

[2]- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، النهضة المصرية للكتاب ، 1984 ، ص32.

- المشهد : مساحة النص ≤ سرعة الحدث.
- التلخيص : مساحة النص 〈 سرعة الحدث .[1]

وتحدد وظائف التلخيص فيما يلي :

1)- العرض السريع للشخصيات الثانوية وللفترات الزمنية الطويلة.

2)- تقديم عام للشخصية الجديدة وللاسترجاع وللمشاهد والربط بينهما.

3)- الاشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية والأحداث التي وقعت فيها.

تستنتج الناقدة على إثر ممارستها النقدية على "الثلاثية" أن نجيب محفوظ لم يقم بتأدية هذه الوظائف بكونه يحصر الحوادث في إطار زمني محدود ، كما يلتزم بالزمن الواحد والمكان الواحد والحدث الواحد. وتتحدث الناقدة على المشهد والتلخيص مبرزة الفروق القائمة بينهما في ضوء الفرق الذي يحدده "بيرسي لوبوك" (Percy .Lubbock).

بينما في قولها : "يقوم إذن بناء الرواية على وحدتين أساسيتين : التلخيص والمشهد. وتفصل التلخيصات بين المشاهد وتقدم لها. فالمشهد يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة خاصة. أما التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة . ويفرق لوبوك بين المشهد والتلخيص بأن القارئ في الثاني يتجه إلى الراوي ويستمع إلى صوته بينما في الأول يشاهد القصة وكأنها مسرح عليه الشخصيات وهي تتحرك".[2]

من خلال تحليلها "الثلاثية" تخلص إلى أن "نجيب محفوظ" كان يدخل إلى المشهد بدون مقدمات مما يجعل التلخيص أقصر من المشهد الدرامي . علاوة على هذا توظف الناقدة مصطلحات "جيرار جنيت" (Analepsies) وتترجمه بـ "الاسترجاع" الذي هو تجلي الراوي على "مستوى القص الأول" ليعود إلى وقائع ماضية لسد ثغرة الحاضر ، أما الاستباق (Prolepses) وهي الإشارة إلى وقائع ستحدث في ما يستقبل ، وهو من توقعات الشخصيات.

تستنتج الناقدة أن "نجيب محفوظ" برع في توظيف أساليب تقنية الاسترجاع ، لكنه لم يوفق في استعمال "الاستباق" ليخبر القارئ بما سيقع. لأن لا يمكن اعتبار التوقعات المتعلقة بالشخصية التي تتنبأ بما ستقوم في ضوء المواقف التي تجتازها "استباق " وذلك لأنها قد تنجح أو تخفق في تحقيقها.

---

[1]- سيزا أحمد قاسم : المرجع السابق ، ص54.

[2]- المرجع نفسه ، ص65.

إن "سعيد يقطين" هو الآخر يستخدم جهاز "جيرار جنيت" المفاهيمي ومصطلحاته النقدية في تحليل البنية الروائية ، ففي رصده لعناصر هذه البينية يتبع النظرة العلائقية ويوضح ذلك من خلال قوله : "إن عنصر الترابط يبدو لنا هنا على مستوى الزمن ، عندما نربطه بمحتوى السرد جليا: فزمن القصة إذن: يشمل الماضي البعيد المتقطع ، والماضي القريب والممتد والحاضر . فالحاضر على مستوى محتوى السرد ، امتداد الماضي البعيد المتقطع (...) كما أن هذا الحاضر امتداد للماضي القريب والمستمر في الحاضر".[1]

يفرق سعيد يقطين – من وجهة نظر بنيوية- بين زمن المحكي الذي يصطلح – عليه بزمن الخطاب أو زمن السرد ، وزمن الوقائع الذي يصطلح عليه بزمن القصة مثله مثل باقي النقاد العرب- وهو في ممارسته يسير على نهج جان ريكاردو وجيرار جنيت مستفيدا من ألسنية تمام حسان ، ويعلن تعارضه مع تودوروف حول خطية زمن الخطاب وذلك في قوله : "يميز الباحثون في زمن الخطاب الروائي بين السرد والقصة المتخيلة كما يفعل ريكاردو أو بين القصة وزمن الحكي كما يقوم بذلك "جيرار جنيت" ، ومن جهتنا فإننا سننطلق من التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب ، ولكن ليس بالشكل الذي حدده "تودوروف" الذي يرى أن زمن الخطاب خطي. إننا نطلق في تمييزنا هذا من قاعدة لسانية تفرق بين الزمن الصرفي والزمن النحوي كما يطرحها "تمام حسان".

إن زمن القصة صرفي ، وزمن الخطاب نحوي ، وفي نحويته هاته يعطي للقصة زمنا هو زمن الخطاب . لذلك فخطية زمن الخطاب ليست الا شكلية (صرفية) ومن خلالها يتم تزمين زمن القصة".[2]

إذن يبرز الناقد الاختلاف الواقع بين زمن القصة وزمن الخطاب ، بتأكيده على أن زمن المحكي (السرد) نحوي ، بينما زمن القصة صرفي ، لذا لا يمكن القول بخطية زمن المحكي للعلاقة الوثيقة التي تشده إلى زمن القصة والمماثلة للعلاقة التي تشد الصرف إلى النحو. ومن خلال ممارسة "سعيد يقطين" النقدية على رواية "وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني ، يتناول الزمن باعتباره مكونا روائيا من ناحية وباعتباره تيمة من ناحية أخرى ،

---

[1]- سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985 ، ص67.

[2]- المرجع نفسه ، ص 159 ، 160.

ويقول عن هذه النقطة : "إن الزمن يأخذ في الخطاب الروائي الذي بين أيدينا ، كتيمة أساسية تتضاف إلى الحكي ، الذاكرة ، الكتابة (اللغة) ، أبعاد دلالية خاصة ومتعددة".[1]

يدل هذا كله على أن جميع النقاد تقريبا قد تعاملوا مع البنية الزمنية من وجهة نظر علائقية ، وتصرفوا كما لو كانوا ينفذون الخطوات المنهجية التي لخصها "جان ايف طاديي" Jean-Yves Tadié في قوله : "سنكشف أولا تنوع الزمن والمستويات التي يضيفها الروائي ، على الجريان الخطي لتسلسل الأحداث ، ثم سنكشف البنية الزمنية وبنية الأشكال الزمنية ، أي العلائق بين الماضي والحاضر والمستقبل ، والكيفية التي تم بها استخدام هذه العلائق".[2]

يمكننا استخلاص هذه الخطوات المنهجية في النقاط التالية:

1)- رصد تغييرات الزمن ومستوياته.

2)- رصد البنية الزمنية وعلائق عناصرها (الماضي ، الحاضر ، المستقبل).

3)- رصد الكيفية التي استعملت بها هذه العلائق.

وقد استفاد نقدتنا العرب – إضافة إلى هذا- بما أنجزه ريكاردو وجيرار جنيت في ممارستهم النقدية.

---

[1]- سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص134.

[2] -Jean Yves Tadié :Proust et le Roman , ed ,Gallimard , paris 1971,p 295.

المبحث الثاني: الترتيب الزمني:

ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في قصة ما مع ترتيبها الطبيعي -كما يفترض أنها جرت بالفعل- وحتى أن وجدت قصص أو روايات تحترم هذا الترتيب، فإننا نلاحظ إن الواقع التي تحدث في زمن لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا،لإن طبيعة الكاتبة تفرض ذلك ،ما دام الكاتب الروائي لا يستطيع أن يروي عددا من الواقع في آن واحد. وهذا يكشف لنا على وجود زمنين في كل قصة :

- زمن السرد و زمن القصة:

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث، بينما زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.[1] فلو افترضنا أنا قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← جـ ←د

فإن سرد هذه الأحداث يمكن أن يرد خلاف ذلك التتابع كأن يكون: على المنوال التالي:

د ← ب ← جـ ← أ

إن العلاقة بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في النص تعلن على وجود حالات ثلاث هي:

1)-نقطة الصفر: وهي نقطة الانطلاق الذي يبدأ زمن الأحداث وزمن النص،ونشأ لذلك علاقة توازن بينما قد تمتد لتشمل الافتتاحية كلما. وغالبا ما تكون نقطة الانطلاق من

[1] . G.Genette, Temps du récit in figure III, P : 77.

الحاضر-الوسط بين الماضي والمستقبل-ثم تدبدب النص عودة إلى الوراء أو قفزا غالى الأمام.[1]

إن نجيب محفوظ في النصه القصصي "الجوع" –وبصورته فنية- قام بقلب الترتيب المنطقي للأحداث، حيث مزج بين الأزمنة للابتعاد على الروتينية من جهة،ولتشويق القارئ من جهة أخرى.

ينطلق نجيب محفوظ من نقطة الأصفر، من الحاضر التمثل في: خروج الوجيه محمد عبد القوي من النادي للتخلص من الملل وعتامة المكان الذي كان فيه مثلما هو وارد في المقطع التالي:

"- ولكنه كف تلك الليلة عن اللعب بغير إرادته، فرغب
في تنسم هواء الخريف الرطب في الخارج، ومراودة
نشاطه بالمشي والحركة،فنهض معتذرا،وغادر النادي..."[2]

يستمر الكاتب في زمن الحاضر، هذا الحاضر الغامض المتمثل في محاولة إبراهيم حنفي الانتحار، ومعارضة "الوجيه" لهذه المحاولة وإفشالها كما يوضحه لنا هذا المقطع:

"-ولما صار منه على بعد قريب رآه يقفز بحركة مباغتة
إلى سرور ثم توثب كأنما ليلقي بنفسه إلى النيل
فانفع نحوه بسرعة جنونية وأدركه في اللحظة الفاصلة..[3]

2) الاسترجاع: ويطلق عليه "جنيت" مصطلح اللاحقة Analepse وهو إيقاف تقدم السرد، من أجل العودة إلى نقطة سابقة على النقطة التي وصل إليها. وتتمثل وظيفة الاسترجاع في سد ثغرات النص، أو إضاءة مرحلة ما، أو التذكير بأحداث ماضية، أو تسليط الضوء على شخصيته أو حدث ما، أو تفسير حدث ما. ويهدف الاسترجاع إلى خلخلة النظام الزمني، وكسر تتابعه المنطقي.[4]

---

[1]. المرجع نفسه، ص78.

[2]- نجيب محفوظ:الجوع عن همس الجنون،ص118.

[3]- المصدر نفسه،ص119.

[4] G. Genette : figures III, p : 105.

ويطلق"جرارا جنيت" على هذا النمط من الاسترجاع اسم الاسترجاع الخارجي.

هذه التقنية وظفها "نجيب محفوظ" في نص "الجوع" إذ نلفيه ينتقل من الحاضر إلى ما قبل ، إلى الماضي ليعلل الحاضر ، قصد تفسير حادث محاولة الانتحار. فطبيعة سؤال "الوجيه محمد عبد القوي" لإبراهيم حنفي:

"-هل كنت حقا تروم الانتحار؟ ولماذا ؟"[1]

تجعل الكاتب الروائي مضطرا لأن يعود بتا الرواء ليقدم لنا أسباب ودوافع تلك المحاولة الانتحارية:لقد المستديمة التي كان سببها الحادث:

"-أرأيت إلى هذا... لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي
وأنا منشغل عنها فلم تبق منه إلا على ما ترى وأطاحت
الجزء النافع الذي أكسب به قوتي..."[2]

- الطرد من المصنع مورد كسب الرزق:

"-ولما تماثلث للشفاء مضيت إلى البيك صاحب المصانع
منكسر الفؤاد مفهم النفس بالقنوط فتلقاني آسفا..."[3]

- الخيانة المفترضة من قبل الزوجة:

"- وهل الرجل دعى أمك إلى الفرن أم أتى بنفسه إلى هنا؟"

- اليأس الشديد من الحياة القاسية،وفتك الجوع بالعائلة:

"-...وأطفالي ست قد ألقي بنا إلى الفقر والجوع..."[4]

إضافة إلى هذا،نجد صيغ الأفعال المستعملة وبعض القرائن الظرفية الدالة على الماضي والحاضر والتي تبين اتجاه مسار القصة: الآن- ما قبل -الآن، لأن الراوي ينتقل من لحضة الحاضر ليقوم بعملية ارتدادية لرجوعه إلى الماضي، ثم عودته مجددا إلى النقطة التي انطلق منها،أي الحاضر. مثلما هو وارد في المقاطع السردية الموالية:

- الآن:"-فلم ينبس بكلمة وظل على جموده وإكفراره".

---

[1] - نجيب محفوظ:الجوع عن همس الجنون،ص119.

[2]- نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص121-120

[3]- المصدر نفسه،ص121.

[4]- نفسه

وتمالك الوجيه عواطفه فعجب لما يدفع مثل ذلك الرجل إلى الانتحار..."[1]

- ما قبل:"-... وكنت محترما ومحبوبا. وكفلت الحياة لزوجي وأمي وأطفالي الستة."

- الآن:"-يعجب كيف أنه أتى في الوقت المناسب ليعفى أباه من وزر ثقيل..."[2]

يتضح لنا مما سبق،أن المقاطع السردية كانت موزعة على محور زماني:حاضر-ماضي-حاضر.وهكذا يحدث ما يسمى "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[3]

إن الإمكانيات التي يتيحها اللاعب بالنظام الزمني لا حدود لها،ذلك أن الراوي قد يبدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعض ذلك السرد لينتقل إلى و وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← جـ

فإن زمن السرد يأتي على الشكل الموالي:

أ ← جـ ← ب

أما النمط الثاني من الاسترجاع عند "جيرار جنيت" يتمثل في الاسترجاع الداخلي.يتطلب هذا النمط ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة،حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية.

ويستخدم الاسترجاع الداخلي أيضا لربط حادثة بسلسلة من الحوادث المماثلة لها.[4]

يشرع "نجيب محفوظ في بداية "الجوع"في تقديم شخصية "الوجيه محمد عبد القوي" ورصد تحركاته وأفعاله:

"- انتصف الليل ولما يصادف حظ الوجيه محمد عبد القوي غير العبوس..."[5]

"- فلم تعد الخسارة تهز أعصابه أو تكرب نفسه.

---

[1]- نفسه

[2]-المصدر نفسه ، ص123.

[3]- حميد الحميداني : بنية النص السردي ، ص73.

[4] -G.Genette , figures III, p :95-96.

[5]- نجيب محفوظ:الجوع عن همس الجنون،ص118.

كان يتعاطاها بغير مبالات بين رشيق الكؤوس وقذف الدعابات..."

من الوجيه، ينتقل نجيب محفوظ إلى إبراهيم حنفي فيرافقه لمعرفة أسباب اندفاعه للتخلص من الحياة، حيث يعود معه إلى ماضيه فيتفحصه ويقدم للقارئ مبررات الانتحار. يتجلى لنا هذا من خلال المقاطع السردية الموالية :

"-كنت يوما قادرا على الزواج والإنفاق...كنت عاملا بمصانع عبد القوي شاكر"

"-لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي وأنا منشغل عليها..."

"-...وتهالكنا من الجوع..."

"-فقدت يمناي ودب الإعياء في جسمي وأطرافي وتضعضعت أطرافي."

"-وأدركت للحال كيف ينبغي أن أنهي الحياة".[1]

3) الاستباق Prolepse :هي عملية سردية تتمثل في إيراد حدث مستقبلي أو الإشارة إليه مسبقا.[2] وللسوابق مجموعة من الوظائف مثل: تشويق المتلقي أو خداعه أو سد ثغرات النص التي ستقع، أو التمهيد لما سيأتي من أحداث و شخصيات أو كسر رتابة التابع السردي.

إن نجيب محفوظ لم يتناول المستقبل في صورة "استباق" إلا نادرا ليخير القارئ بما سيقع، كما أنه لم يعتبر التوقعات المتعلقة للشخصية التي تتنبأ بما ستقوم به في ضوء المواقف التي تجتازها "استباقا"، وذلك لأنها قد تنجح أو تخفق في تحقيقها. يمكنها أن نستنتج من خلال الوعد الذي وعد صاحب >المصنع عبد القوي شاكر، إبراهيم حنفي حنين رغب في العودة إلى العمل مجددا بعد الحادث الأليم الذي أفقده ذلك أفقده ذراعه الأيمن:

"-فوعدني أن يتصدق عليا بثلاثين قرشا كل شهر."[3]

---

[1]. نجيب محفوظ:المصدر السابق،120-122.

[2] . G. Genette, fegures III, p :110

[3]. نجيب محفوظ:الجوع،عن همس الجنون،ص120.

إذن، فعملية التصديق هذه لم تتحقق بعد من طرف صاحب المصنع،قد يكون عند وعده ويحققها،وقد لايحققها ونعتبرها طريقة لطيفة لإزاحة إبراهيم حنفي وطرد من المصنع.

والأمر نفسه يتكرر مع "الابن" الوجيه محمد عبد القوي،فحين تصدى لعملية الانتحار،وعندما عرف ظروف إبراهيم حنفي عن لأسباب التي رمت به إلى فكرة الانتحار، وده بأن يتدبر حاله،وأن يبحث له عن عمل بمصانع والده،فالعملية تبقى دائما مستقبلية لم تحقق،وقد لا تحقق في حين وعده قائلا:

"-...سأجد لك عملا كبواب أو خادم أو شاكل ذلك..."[1]

ولم يقل له مثلا:

"-...عد لتعمل كبواب أو خادم في مصنع..."

من باب التشويق، قد يتساءل القارئ: هل بالفعل سيعيد الوجيه إبراهيم حنفي إلى المصنع مجددا، أم وعده بذلك فقط ليبعده عن فكرة الانتحار؟ وهل صاحب المصنع الرئيسي عبد القوي شاكر سيقبل بإعادة إبراهيم إلى العمال نزولا عند رغبة ابنه، أم يرفض نظرا للعجز الذي يعاني منه إبراهيم؟

إن عدم احترام التسلسل المنطقي للأحداث في قصة ما يؤدي إلى تذبذب عنصر الزمن في تلك القصة، مما يفسح المجال أمام الروائي لإظهار مهاراته في التلاعب بالزمن،هذا التلاعب الذي ينتج عنه مايدعى في النقد:

-المفارقات الزمنية Anachronies temporelles : ينطلق جيرار جنيت في رصد هذه المفارقات من افتراض مسبق يراهن على وجود زمن في درجة الصفر عليه يتأسس تطابق أو تفاوت زمن المحكي أو زمن القصة.[2]

تكون المفارقة الزمنية استرجاعا لأحداث ماضية(Rétrospection) أواستباقا لأحداث لاحقة.(Anticipation) وكل مفارقة سردية يكون لها مدى (Portée) واتساع (Amplitude).

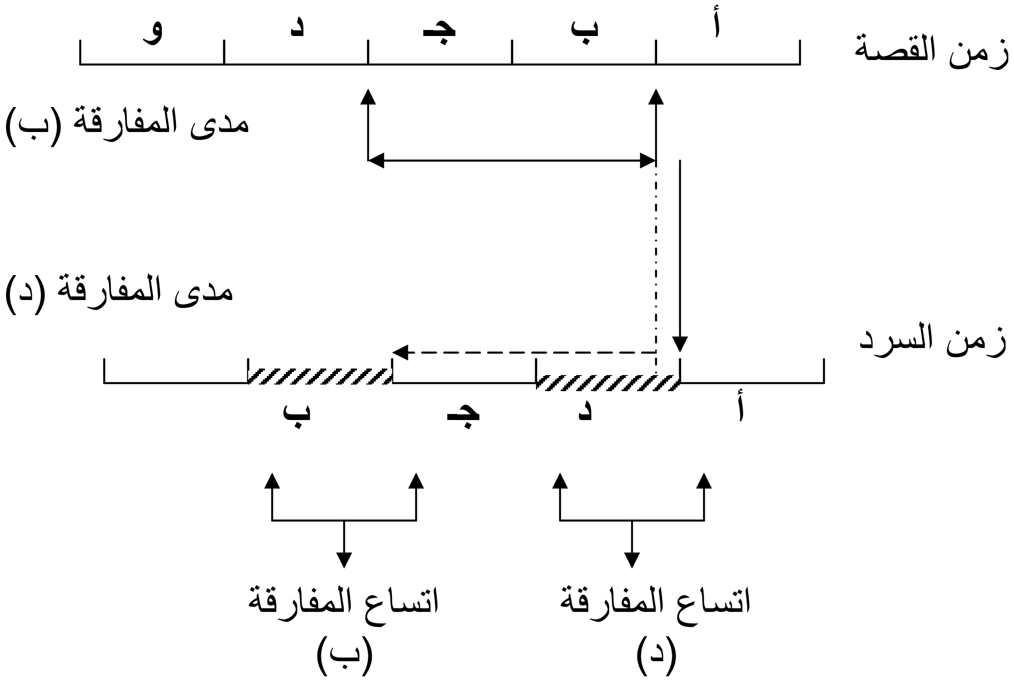
فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.[1] يقول جنيت بشأن المفارقة:"إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى

---

[1].نجيب محفوظ: المصدر السابق،ص122.

[2] . G. Genette, figures III,p :77.

الماضي أو إلى المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي من لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المجال لتلك المفارقة. إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية. ويمكن للمفارقة أن تعطي هي نفسها مدى معنية من النقطة تطول أو تقصر. هذه المدة هي ما نسميه: اتساع المفارقة."[2] مثلما يجسده الرسم التالي:



نلاحظ من خلال هذه الترسمية أن اللحظة (د) تحمل في زمن السرد محل (ب)، واللحظة(ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة (د). إن اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم إلى الاستباق، واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد أيضا يشير إلى استرجاع لحظة ماضية، لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية، في حين تأخذ المرتبة الرابعة في زمن السرد.

على هذا النحو ارتسمت الخطوط الزمنية لقصة "الجوع" إذ تجري أحداث في فترة زمنية سابقة بالنسبة للانطلاق الزمنية في النص القصصي. ويمثل هذا الارتداد لاحقة داخلية يتم بواسطتها استرجاع الماضي السلبي الذي سبب تقهقر حالة إبراهيم حنفي:

---

[1].حميد الحمداني: بنية النص السردي،ص74-75.

[2] . G. Genette, figures III, p : 89-90.

"-أرأيت إلى هذا... لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي وأنا منشعل عنها بما بين يدي فلم تبق منه إلا على ما ترى وأطاحت الجزء النافع الذي أكسب به قوتي..."[1]

ثم يتوجه السارد إلى استعمال لاحقة داخلة تدخل في علاقة سببية مباشر مع اللاحقة السابقة،إذ يدرج ملفوظات تعكس عجز إبراهيم حنفي عن تحمل المسؤولية المخولة إليه متأثرا بالحادث:

"-فتضاعف إحساسي بعجزي وهواني..."[2]

"-ثم همت على وجهي في الطرق التي أتوسل فيها..."[3]

ينتقل السارد بعدها إلى تضمين لاحقة خارجية على اللاحقة الداخلية الأولى،فيدخل ارتدادا جديدا في الارتداد الأول، لأنه ينتقل من الحديث عن ماضي الذات إلى الحديث عن الآخر (الزوجة):

"-ونفست عن غضبي فركلتها بعنف وغادرت الفناء."[4]

تعد هذه اللاحقة الخارجية من قبل الأسباب المؤدية إلى محاولة الانتحار، والتي تمده بصلة غير مباشرة تتمثل في افتراض وجود خيانة من طرف الزوجية، يبينه لنا المقطع الموالي:

"-وهل الرجل دعى أم أتى بنفسه إلى هنا؟"[5]

وهكذا دمج السارد "الأنا" بـ "الهوا" مثلما يوضحه الضمير المتصل بالفعل الموظف ركلـ(ت) (ها) .فتاء الفاعل الدالة على إبراهيم حنفي (الذات)، وبالمقابل نجد الضمير المتصل (ها) الدال على الزوجة.

يستمر تناوب اللواحق الداخلية والخارجية ذات المدى القصير، إلى أن تتركب وتصبح مزدوجة. لقد كان الراوي يتحدث مرة عن نفسه، وأخرى عن (زوجة)،ويصل إلى

[1].نجيب محفوظ: الجوع،عن همس الجنون،ص120.

[2]- نجيب محفوظ:المصدر السابق، ص119.

[3]- المصدر نفسه،ص121.

[4]- نفسه.

[5]- نفسه.

الجمع بين اثنين في ملفوظات جزئية، فتصبح هذه اللواحق مزدوجة جامعة بين ضميرين مختلفين ضمير "الأنا" وضمير "هو":

"-وقلت لنفسي إني إذا اختفيت منت حياتها فان يعييها إطعام الأطفال." [1]

إن هذه اللواحق المذكورة (الخارجية) تصبح في الأخير لواحق داخلية ذات أهمية إقناعية، لأن إبراهيم حنفي يعيدها من أجل إقناع الوجيه محمد عيد القوي بأن أسبابه ودوافعه كافية للشروع في العملية الانتحارية، ولو أن هناك تنويعات جزئية متعلقة بالفظ والبناء. ويحدث أحيان أن يقع تغيير جذري للمفردات، لكن الدلالة تظل نفسها (الانتحار/الموت):

"-أدركت للحال كيف ينبغي أن أنهي الحياة..."

"-استولت علي فكرة الموت واستبدت بي."[2]

يبقى الراوي محور السرد والنقطة الأساسية التي تتألق حولها الملفوظات مثلما يوضحه الملفوظ التالي:

"-وما علي ألا أن أوجه غضبي إلى نفسي فأكون الضحية..."[3]

يخدر بنا في هذا المقام، أن نخضع ما ورد ذكره لترسمة نستعمل فيها نظاما رمزيا من اجل إظهار التدخلات الكثيرة التي كانت على مستوى النص القصصي، بعرض الأزمنة حسب ظهورها في النص:

ح=حاضر	(ل د)م= لاحقة داخلية مكررة
ل د= لاحقة داخلية	(ل خ)م=لاحقة خارجية مكررة
ل خ= لاحقة خارجية.	س = سابقة
ل م= لاحقة مزدوجة	

- اللقاء:

[1]- المصدر نفسه،ص122.

[2]- نجيب محفوظ: الجوع عن همس الجنون،ص122.

[3]- نفسه.

- ح1=ساعة الوصول إلى قنطرة، ثم اللقاء بين الطرفين (ف1)و(ف2) الذي أدى إلى فشل محاولة الانتحار:

"-...ولما صار منه على بعد قريب رآه يقفز بحركة مباغتة
إلى أعلى السور ثم توثب كأنها ليلقي بنفسه إلى النيل،
فاندفع نحوه بسرعة جنونية وأدركه في اللحظة الفاصلة..."[1]

- ل د 1=إبراهيم حنفي يتذكر أسباب تدهور وضعيته التي به إلى الشروع في عملية انتحارية:

"- لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي... وأطاحت الجزء النافع
الذي أكسب به قوتي فجعلتني في ثانية شيئا تافها عن الحاجة..."[2]

- ل م=التدهور ويأس الذي أصحاب إبراهيم وعائلته:

"-وأدركت أن حياتي دمرت تدميرا وأني وأمي وزوجي وأطفالي
الستة قد ألقي بنا الفقر والجوع..."[3]

- ل د2= لجوء إبراهيم حنفي إلى التسول للفرار من قبضة الجوع:

"-همت على وجهي في الطرقات أسأل السابلة
مستدرا رحمتهم بعرض بقية عضدي على أنظارهم...[4]

- ل م 2= أثر الفقر والجوع على إبراهيم حنفي وعائلته،وهي لاحقة داخلية مكررة ذات قيمة دلالية:

"-تمزقت ثيابنا وتعرى الأطفال...وتهالكنا من الجوع..."[5]

- ل د3= تكرار عملية التسول زاد من حدة وضعية إبراهيم البائسة:

"-وتضاعف إحساسي بعجزي وهواني حتى قال لي صاحب
ممن جمعنا الجوع في ميدان واحد "مالك تكلف نفسك..."[6]

---

[1]- المصدر نفسه،ص118.

[2]- نجيب محفوظ:المصدر السابق، ص120.

[3]- نفسه.

[4]- نفسه.

[5]- المصدر نفسه،ص 121.

[6]- المصدر نفسه،ص 121.

- ح2 = عودة الوجيه ثانية لمخاطبة إبراهيم، وتساؤله إذا هذه الأسباب هي التي دفعته إلى الشروع في الانتحار:

- "أهذا ما دفعك إلى محاولة الانتحار؟"[1]

- ل د4=إبراهيم يفترض وجود خيانة من قبل زوجته له:

- "وهل الرجل دعى أمك إلى الفرن أو أتى بنفسه إلى هنا ؟ "[2]

- ل>خ1=يتحدث إبراهيم حنفي عن ماضي زوجته وسليمان الفران:

"-...الوغد الذي خطب ودها فيما مضى وراجعه هواه

فسعى يحدق ألا استغلال ما تعاني من الشقاء والجوع."[3]

- ل د5=الإحساس القاتل بالخيانة دفع إبراهيم إلى التفكير في القيام بجريمة:

"- هل أنقض على المرأة النائمة فأكتم أنفسها؟"[4]

- ل د6=يفكر إبراهيم في الانتقال ممن ألحقوا به الأذى:

"-وعاودتني أفكار العدوان..هل أرجع إلى الفرن وأثب على العم سليمان وثبة الهلاك ؟ أم أرصد عبد القوي بك وأطعنه طعنة قاتلة ؟.."[5]

- س1= يطمأن إبراهيم نفسه عن مستقبل أبنائه:

"-...إذا اختفت من حياتها فلن يعييها إطعام الأطفال."[6]

-ل د7= التصميم على الانتحار للتخلص من متاعب الحياة ومشاكلهما:

"-ما علي إلا أن أوجه غضبي إلى نفسي فتكون الضحية..."[7]

- ح3 = يعود الوجيه مجددا لمحاولة إبراهيم ومحاولة إقناعه على الرجوع عن هدفه مقابل مساعدته له:

"-... إذا طلع علك صباح الغد فتوجه فورك إلى المصنع

---

[2].نجيب محفوظ: المصدر السابق،ص121.

[3] . 3. نفسه

[5].المصدر نفسه،ص122.

[6].6. 7.المصدر نفسه،ص122.

الذي كنت تعمل فيه وستجدني هناك في انتظارك..."[1]

س2=يقترح الوجيه على إبراهيم العودة من جديد للعمل في المصنع بهدف القضاء على مشروع الانتحار:

"-سأجد لك عملا كبواب أو خادم أو ما شاكل ذلك..."[2]

-ح4=سيطرة الوجيه على الوضع بعد أن تقين من تلاشي فكرة الانتحار لدى ابراهيم:

"-افعل ما أمرتك به يا إبراهيم...سلام عليك"[3]

نلاحظ إذن:تداخل اللواحق (داخلية مزدوجة،خارجية)وتناوبها مع الحاضر وأحيانا المستقبل،وهذه الاذماجية قد تكون أكثر تعقيدا في عرض زمن القصة،هذا ما صرح به جنيت في قوله:"يمكن أن تكون الاذماجات أكثر تعقيدا كما أن تمثل مفارقة زمنية حكاية أولى بالنسبة لمفارقة زمنية أخرى تدعمها،ولأي مفارقة زمنية بصفة عامة،أما مجموع السياق فيمكن اعتباره بمثابة حكاية أولى."[4]

تعتبر القصة في مجملها مفارقة زمنية بالنسبة للسياق الأكبر،حيث تعدت مقطوعاتها ثنائية لحكاية والمحكي،باعتبار أن لجوء إبراهيم إلى الشكل السردي الارتدادي أدى إلى ظهور التنافر الزمني الأول،كما أدى النمط السردي للوجيه إلى وجود تنافر زمني ثاني. ولتوضيح هذه المفارقات الزمنية على مستوى الوحدات الصغرى،ارتأينا أن نقوم بتحليل مقاطع من النص (القصة)اعتمادا على تغيير الوضعية الزمنية.

إن أول مقطع زمني يظهر على مستوى القصة هو الحاضر،أي لحظة إلقاء المنقذ بالمنقذ (إبراهيم والوجيه)على قنطرة النيل،نجسده على فعلي الأم:دعني-تكلم،الموجودين في الملفوظ الموالي: "-...دعني أشم فمك، هل أنت ثمل أو مجنون؟...تكلم يا حيوان"[5]

---

[2]- نفسه.

[3]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص123.

[4] .G.Genette,Figure III,p :90.

[5]- نجيب محفوظ:الجوع عن همس الجنون،ص119.

إن طبيعة السؤال الموجه لإبراهيم حنفي جعلتنا أمام ارتداد له دور هام،إذ تندرج تحته بقية المقاطع الزمنية.فاستعانة إبراهيم بالذاكرة ستقوم بدور فعال في طريقة بنية الزمن. يعود إبراهيم إلى الوراء لتوظيف لاحقة داخلية،بعيدة المدى طويلة السعة،حدودها تعرضه للحادث الذي كان سببا في تغيير الوضع من الإيجابي إلى السلبي:

"-...ولما تماثلت بالشفاء مضيت إلى البيك صاحب المصانع منكسر الفؤاد مفعم النفس بالنقوط فتلقاني آسفا وأعلن أني قطعت ذراعي من جراء إهمالي..."[1]

من الملفوظات نستنتج زمنين متداخلين ساهما في إبراز التنافرات الزمنية وهما:ما قبل-الآن. - الآن: (د عـ) ني أشم فمك.

- ما قبل :لما (تماثلت)...مضيت...فتلقاني...أعلن...قطعت...وعلى إثر سرد إبراهيم حنفي للأحداث مرتدا إلى الماضي لتعليل الحاضر، تظهر لديه سابقة داخلية فتغير الوضعية الزمنية:

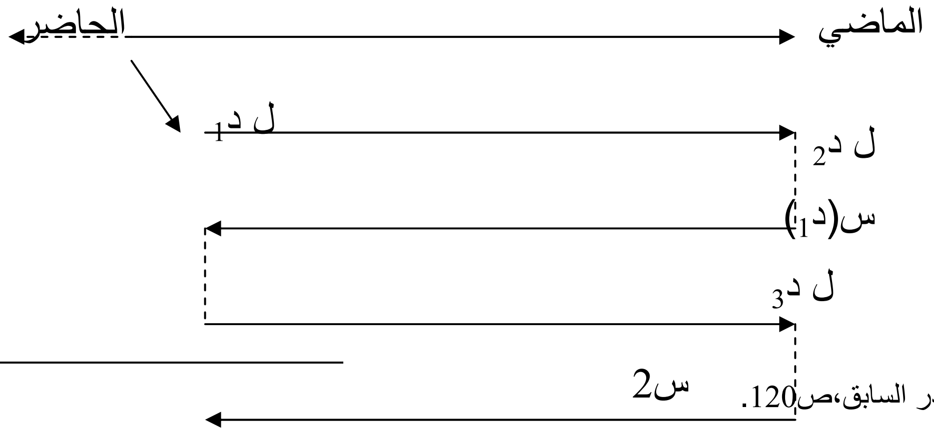
"-...أنا وأسرتي سنموت جوعا إذ أم تدركنا لرحمته..."[2]

لكن هذه السابقة لاتخرج عن إطار اللاحقة الكبرى، لأن إبراهيم حنفي يعود مجددا للارتداد مستعينا بالذاكرة لعرض بقية الأحداث إلى أن تدخل الوجيه بتقديم المساعدة الثانية:

"-استعن بهذه على إصلاح أمرك، وإذا طلع عليك صباح الغد فتوجه من فورك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه وستجدني هناك في انتظارك..."[3]

نلاحظ إذن عودة السارد من جديد إلى السوابق:ستجدني.

تشكل هذه الحركة الزمنية خطأ منكسرا، يوضح البنية الزمنية المضطربة في النص القصصي:



1- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص120.

2- نفسه.

3- المصدر نفسه،ص122.

ومما نلاحظه أيضا على مستوى التركيب الزمني،استعمال السارد بعض المعطيات الحدودية كما في المقاطع التالية:

"-انتصف الليل ولم يصادف حظ الوجيه..."[1]

"- في المساء هذا اليوم رجعت إلى الفناء..."[2]

"-إذا طلع عليك صباح الغد..."[3]

ثم ينتقل بعدها إلى تحديد الزمن الرياضي مثلما هو في التالي:

"-...وما انفكت خسارته تنمو وتتضاعف حتى

بلغت نيفا وأربعين جنيه في أقل من ثلاث ساعات..."[4]

"-...فجعلتني في ثانية شيئا تافها..."[5]

ثم يختفي هذا التحديد الزمني الدقيق رغم عودة الأحداث من جديد بثكل مكثف،إذ يتبين لنا أن السارد لا يلجأ كثيرا للمعطيات الحدودية والقرائن الرياضية.

وهكذا يكون انتظام الأحداث الذي لم يتبع خطا مستقيما،وإنما كان في تذبذب مستمر يتأرجح بين السوابق واللواحق، وبتدخل شخصية الوجيه المنقذ(Sauveur) ،تتغير الوضعية الزمنية حيث ينقلنا السارد من الحاضر إلى الماضي،ثم يعود إلى الحاضر ثانية،ثم يرتد إلى الماضي مرة أخرى لتبرير الحاضر، إلى أن يقف عند نظرة مستقبلية (سابقة):

"-ترى كم من الأسر التي يشقى بها أمثال إبراهيم حنفي يمكن أن تسعدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي؟"[6]

---

[1]- نجيب محفوظ،الجوع عن همس الجنون،ص118.

[2]- المصدر نفسه،ص121.

[3]- المصدر نفسه،ص122.

[4]- المصدر نفسه،ص118.

[5]- المصدر نفسه،ص120.

[6].المصدر نفسه،ص123.

المبحث الثالث :الحركة السردية

يطلق عليها عدة مصطلحات مثل:السرعة، الديمومة،وتعني تلك العلاقة الناتجة عن عرض نمن الأحداث (الذي يقاس بالسنين والشهور والأيام...)على زمن النص الذي يقاس بالصفات والأسطر والكلمات.[1]

يرتبط مفهوم الديمومة عند فيلسوف الحدس"برغسون"،بالوعي الذاتي الذي يحس فيه المرء بمرور الزمان وبتبدل أحواله،كما يرتبط بلحظة الإحساس الحاد الذي يتحول إلى خبرة ومعاناة باطنية.لا يشع الإنسان بتعاقب الزمان الخطي المتجسد في العبور اللاتراجعي للحظات بقدر ما يشعر بتداخل الأزمنة في لحظة الإحساس القصيرة وصيرورة هذا الإحساس تجربة عميقة يحياها بكل جوارحه.هكذا ينبثق الحاضر من الماضي في اتجاه المستقبل المأمول والذي يعيشه الإنسان وكأنه ينبجس من الحاضر.[2]

إن الزمن الذي يشير إليه الباحث بالتجربة الشعورية" ليس هو الزمن الموضوعي المتجلي في حركة الكواكب أو التغيرات الطبيعية أو الآلات التي يقاس بها،و إنما هو الزمن النفسي الذي يتقاطع فيه الحاضر بالماضي والمستقبل في اللحظة العابرة ذاتها.حيث تقول الموسوعة الفلسفية المختصرة:"ففي الوعي الذاتي نخبر التغير في الزمني من الداخل.فنحن هنا لا نعني سلسلة متعاقبة من الحالات المتميزة، ولكننا نعي حاضرا باعتباره صادرا عن ماضينا، وباعتباره صادرا إلى مستقبل لا ندركه في وضوح. و"زمان" الذي ندركه في هذه الخبرة الداخلية ليس هو الزمان المتحير في المكان الذي يقاس-على سبيل المثال-بملاحظة المواضع المتعاقبة التي يمر بها عقربا الساعة، بلهو خبرة فعلية بالتغيير تتداخل فيها مراحل "التخيل" و "البعد".ويسمى برغسون هذا النوع منت الزمان "الديمومة "Durée" ويزعم أن هذا الزمان ليس مجرد طريقة لقياس الواقع المتغير لكنه الواقع ذاته."[3]

---

[1] .G.Gemette, figuresIII, p123.

[2]- محمد سويتري: النقد البنيوي والنص الروائي،ج2،ص12.

[3]- فؤاد كامل وجلال العشري وعبد الرشيد الصادق : "الموسوعة الفلسفية المختصرة" مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1963 ، ص88.

يعرف "نيلي كورمو"Nelly Ormeau" الديمومة البرغوسونية بقوله:"تتحدد الديمومة بتمديد أو تقليص الزمان الخارجي في الزمن الداخلي،أي بصفة جد بسيطة إجمالا،في نفس الشخصيات.فهي ليست شيئا آخرا غير الزمن الذي تم إدراكه والإحساس به،الزمن تحول إلى إحساس".[1]

هكذا تبدو الديمومة "Durée" متعلقة بذاته الإنسان وأحاسيسه،من فرح وأمل وحزن وأمل وقياسا لهده الأحاسيس تكون الديمومة،كأن يشعر الإنسان بطول المدة في حالة الألم أو الحزن،في حين يشعر بقصرها في حالة السعادة.

يشير عباس محمود العقاد إلى مفهوم "الديمومة"رغم عدم استعماله للمصطلح وذلك من خلال كلامه عن القصة باعتبارها شكلا تعبيريا يتحدى العبور السريع واللحظوي للزمن الكوني. ومن خلال كلامه نستشف تفاوت الزمان الكوني والزمن الذاتي ،أي تفاوت زمان الطبيعة وزمن الكتابة إذ يقول:"فليس بالمستغرب أن نصف اللحظة بأنها تصاحب تل اللحظة في النفس،فإذا استحضرت لهفتك عن فواتها وشوقك إلى المزيد منها فهي قصيرة خاطفة،وإذا استحضرت أحاديثها وإحساساتها وانتقالك فيها من حلم ومن متعة إلى متعة،ومن خيال إلى خيال،وكبرت كل حلم وكل إحساس وكل كلمة في خلدك أضعاف لم تكن بك بحاجة إلى اقتضاب تلك الصورة المتساوقة والخوارج المتفاوتة،بل كانت حاجتك إلى التمادي فيها والاستطالة لها والإغراق في تقليبها وتوسيعها،فإذا هي أمامك قصة لو أرادت أن تكتبها لجاءت في مجلدتها ضخام،تقرأها في ساعات بل في أيام والساعة بعد هي لم تختلف ولم تطل ولم تقصر إذ وقفت في قياسها عند الآلة التي ترصد لتقسيم الزمان."[2]

إن مفهوم الديمومة عند العقاد جاء مماثلا للمفهوم الذي جاء به برغسون،وهو يبرز من خلاله الفرق الزمن الفلكي و الزمن الذاتي ،زمن الطبيعة وزمن القراءة.

إن سرعة القصة هي ديمومة المقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والسنوات...على طول النص المقاس بالأسطر والصفحات.إن هذا التفاوت يصعب قياسه

[1]- محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ج2، ص12.

[2]- عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1969 ، ص438.

بين زمن القصة وزمن السرد، إذ لايوجد قانونا نستطيع بواسطته الفصل في هذا المشكل، يجعل القارئ يقتنع أن هذا الحدث قد استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو تتناسب.وهكذا فإن كانت دراسة هذه السرعة الزمنية أو التباطء الزمني.هكذا يقترح "جيرار جنيت" G .Gentée أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

1) – الاستراحة Pause:حيث زمن الحدث أصغر من زمن النص،ويطلق عليها النقاد مصطلح التوقف،أو السكون.ويعني وقف زمن الحدث ومد زمن النص من أجل وصف أو بتعليق يؤدي إلى انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركاتها.[1]

هذا ما لجأ له الكاتب نجيب محفوظ في بداية قصة "الجوع"حيث وضع القارئ أمام وصف اللقاء غير المتوقع بين "إبراهيم حنفي" و"الوجيه"،والذي أدى إلى إفشال مشروع الانتحار الذي كان إبراهيم "الفاعل الذات" يرغب في تحقيقه.

2) – الخلاصة:Sommaire:وتعتمد في ألحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[2] وقد يظهر هذا في قصة "الجوع"عند استعمال الكاتب بعض الإشارات الفضية الدالة على ذلك كما في الملفوظ الموالي:

"- لم تكن الحياة رغدا ولا يسرا...ولكنها كانت مشرقة بالرجاء والأمل."[3]

نلاحظ أن الروائي لم يقدم كل التفاصيل الخاصة بالحياة المشرقة بالأمل الدالة على السعادة،ولم يبين لنا أيضا مراحل حياة إبراهيم حنفي المتذبذب بين اليسر والعسر،فثمة أحداث وقعت جعلتها كذلك لم يفصح عنها الكاتب.

---

[1] -G.Genette ,Figure III ,P 133-135.

[2]- المرجع نقسه ، ص130-133.

[3]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص120.

3) – القطع L'ellipse: وهو تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي الروائي،عادة بالقول مثلا."ومرت سنتان"أو"انقضى زمن طويلا"...،ويدعى هذا قطعا.ويكون القطع محددا أو غير محدد ويشكل القطع أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل التفاصيل الجزئية، فهو يحقق في الرواية مظهر السرعة في عرض الوقائع.[1]

وقد يكون هذا القطع صريحا محددا عند استعمال الإشارات اللفظية: بعد خمس سنوات..."أو ما شابه ذلك،وقد يكون مني لا يشير إليه القاص،وإنما يمكن افتراضه أو استنباطه بعد إعادة بناء النظام الزمني حيث يمكن اكتشاف أن فترات بعينها قد سقطت من زمن الحدث وزمن النص معا.

4) – المشهد Scène :هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، وقد يكون هذا الحوا بطيئا كما قد يكون سريعا حسب الظروف المحيطة.[2]

هناك تمفصولات إيقاعية للقصة حسب صيغتين أساسيتين:المشهد والمحكي،وتناوب هذين النوعين ودرجة ترددهما وأهميتهما النسبية تساعد على تحديد إيقاع عمل أدبي.لقد تميزت قصة الجوع بتمفصلات إيقاعية ظهرت من خلال التناوب الذي كان بين خفوت الأحداث وظهور بعض المقاطع الوضعية،مما اكسب السرعة السردية طابعا خاصا.

لجأ الروائي نجيب محفوظ لاستعمال التخليص حيث قدم مجموعة من البطاقات الدالة على إبراهيم حنفي قبل أن ينقلب به الحال من الإيجاب إلى السلبي، فيفكر في الانتحار.وكان هذا عبارة عن رد عن السؤال الذي طرحه الوجيه عليه قائلا:

"- هل كنت حقا تروم الانتحار؟...ولماذا ؟"[3]

في ملفوظ خطابي وصفي مقدم من طرف إبراهيم والذي كان على الشكل التالي:

"- كنت يوما قادرا على الزواج والإنفاق..."

[1]- G.Genette ,Figure III ,P 139-140.

[2]- المرجع نفسه ، ص 141.

[3]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص119.

"-كنت عاملا بمصانع عبد القادر شاكر..."[1]

يواصل تدريجيا وصفه بإيجاز حياته مع أسرته قبل الحادث الذي غير مجرى حياة:

"-نعم...وبلغت يوميتي ستة قروش...وكنت محترما ومحبوب.

وكلت الحياة لزوجي وأمي وأطفالي الستة.بل كنت أعظم جلدا من البك صاحب المصانع العظيمة لأنني تعودت الرضا والقناعة..."[2]

نلاحظ في مطلع الجواب وصفا لكيفية تحمل إبراهيم حنفي مسؤولية،أسرته ،إلى أن يصل هذه المقدمة الوصفية الطويلة،ففكر في الانتحار لأنه أصبح غير قادر على متابعة الحياة بالنمط نفسه الذي كان يسير عليه:

"- وفكرت في عجزي ونفسي وجوعي..."[3]

ينتقل الراوي ، اعتمادا على السرد التسجيلي،بوصف الحالة التي آل إليها إبراهيم حنفي بعد وقوع الحدث وهو يصارع الفقر والعجز:

"- وهمت على وجهي في الطرقات أسأل السابلة مستدرا رحمتهم بعرض بقية عضدي على أنظارهم، متلهفا على الملاليم وكسر الخبر... وأشدت وطأة العيش فبعت الضروري من أثاث حجرتنا بثمن بخس.[4]

نلاحظ أن الراوي قدم لنا هذا الوصف بشكل تعميمي وجيز دون أن يستغرق في التفاصيل. وهكذا لم تخلو القصة من الملخصات ، وإنما جاءت حافلة ، ثرية بالإيجاز.

ذلك ما نلاحظه من خلال اخبار ابراهيم حنفي الوجيه عبد القوي عن بعض حوافز الانتحار، كالتسول مثلا والذي أشار إليه الروائي بصورة اجمالية دون التعرض لذكر أماكنه ، أو مع من كان يتسول مثلما يوضحه الملفوظ التالي:

---

[1]- نفسه.

[2]- المصدر نقسه ، ص120.

[3]- المصدر نفسه ، ص122.

[4]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص120.

"- وتضاعف احساسي بعجزي وهوائي حتى قال لي صاحب.
ممن جمعنا الجوع في ميدان واحد: مالك تكلف نفسك ما
لا تطيق من الهم..."[1]

يواصل الروائي في استعماله التلخيصات في سرد أخبار ابراهيم حنفي السلبية ، ولعل هذا راجع إلى النمط السردي المسيطر على بعض المقطوعات ، حيث أن هذا السرد السريع للأحداث كان وسيلة للتخلي عن بعض التفاصيل الروتينية قصد الوصول إلى الهدف للإجابة عن السؤال الذي طرحه الوجيه على ابراهيم وهو :
"-كيف انقلب بك الحال إلى هذا المصير ؟"[2]

ندرج هنا بعض الملفوظات المجسدة لطريقة التقليص والاختصار التي لجأ إليها ابراهيم حنفي من أجل اخبار الوجيه وهو يستبدل مشهدا بآخر:
"- تمزقت ثيابنا وتعرى الأطفال ....وتهالكنا من الجوع...
وأقسى ما في حياتنا صراخ الأطفال وعويلهم وشكواهم..."[3]

من خلال هذا المثال، نلاحظ تردد الروائي بين التعميم والتخصيص، إذ نجد في مقطع الملفوظ مايلي : "تمزقت ثيابنا..." وهذا طابع تعميمي كلي لأنه لا يحتوي على أي استثناء.ويلي ذلك فعل تعميمي آخر شامل:"تهالكنا" يؤكد ضمير الجماعة "نا" العائد على "نحن"،ثم ينتقل إلى التخصيص،إذ يحدد بذلك الأشد تأثرا بالوضعية البائسة:صراخ الأطفال وعويلهم ...".

ملاحظة أخرى سجلناها من خلال التحليل تتمثل في خضوع الإشارات الزمنية إلى الإيجاز.إن الرغبة في الإيجاز جعلت الروائي يسقط فترات زمنية هامة لتفادي التفاصيل من جهة، واستبدال المشاهد من جهة أخرى، فكلما كان الإيجاز كان ورد المشاهد مكثفا،"لأن هدف الراوي لا ينحصر في التحديدات الزمنية المفصلة، وإنما في إجابة عن سؤال

1- المصدر نفسه ، ص 121.
2- المصدر نفسه ، ص 120.
3- نفسه.

"الوجيه" التي تستلزم تبيان ملامح وأكثر الفقر الشديد الذي حل بإبراهيم وعائلته،والذي دفع به إلى التسول والتجرد من الكبرياء والمروءة في سبيل ملئ بطون صغاره الجياع الذين لا يقوون على مصارعة وقهر الجوع.

إن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة دون استعمال التحديدات الزمنية المفصلة،كان كمحاولة للتخلص من التراكم المشهدي للوصول إلى الغاية،أي تقديم دوافع وأسباب الانتحار.وقد ورد التخليص في أغلب الأحيان متجردا من التحديدات الزمنية الضابطة،لأنه جاء معبرا عن أزمة طويلة متسعة كما يبينه الملفوظ الموالي:

"-ولشدة ما وجدت الحياة قاسية لارحمة فيها...
فتجرعت مرارتها قطرة فقطرة وهمت على وجهي
في الطرقات أسأل السابلة..."[1]

لا يمكننا أن نعرف قساوة الحياة وشدتها،إلا بعد تجربة قاسية تدوم أو تستغرق وقتنا طويلا،فإبراهيم حنفي لم يخرج إلى ميدان التسول إلا بعد ما ضاقت به رقعة العيش، وشعر باحتياج شديد وكان مرور أيام،زمن لم يحدد الراوي،ولكن باستطاعة القارئ أن يستنبطه من خلال المعنى الذي يحمله الملفوظ.

ساهم المشهد Scène بدور فعال في الحركة العامة لقصة "الجوع" وإن أو جز إبراهيم حنفي في بعض الأحداث، فقد كان يوضح أحداثا أخرى بالاعتماد على مشاهد تبرز اللحظات الدرامية في حياته. ومما نلاحظه أثناء هيمنة المقاطع المشهدية خفوت السرعة وميل النص إلى التضخم، وهذا بظهور أفعال وصفية أكثر منها حركية كما هو في المقطع التالي:

"-لك عذرك...فإنك لم تعرف الجوع...هل ذقت الجوع؟...
هل بت ليلة بعد ليلة تتلوى من عض أنيابه؟هل ثقب أذنيك عويل أطفالك من نهشة أمعدتكم..."
"-هل رأيت صغارك يوما يمضغون عيدان الحصيرة[1]

---

[1].نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص120.

ويأكلون طين الأرض؟..."

إن الأفعال التي حفل بها هذا المقطع القصصي:تعرف، ذقت، تتلوى، ثقب... تعكس ملفوظات حالة ذات طابع درامي،ساهمت في التحولات الفعلية وفي النمو الحدثي ، فنعتبرها-إذن- مقدمات لتحولات لاحقة.

إن كل حكاية تحتوي على سرد محض للأحداث والأعمال من ناحية ،وعلى تصويره لأشياء من ناحية أخرى،والعلاقة بين السرد والوصف،تكمن في أن الوصف أشد ضرورة من السرد،لأنه من السهل أن نصف دون نحكي أكثر من أن نحكي دون أن نصف. [2]

وهكذا فإن المشهد السابق الذي اعتمد فيه حنفي على وصف يعتبر الوصف يعتبر مشهدا ذا وظيفة بيانية، لأنه يحمل رسالة وعلامات تعد فواتح هامة ومفيدة في المراحل السردية القادمة.كما يمكن اعتبار هذا المشهد الوصفي "استراحة" [3] جزئية يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتيها.

---

[1].نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص119.

[2].نبيلة زويش:تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي،منشورات الاختلاف،ط2003،1 ص108.

[3] .G Genette : Figure III,p :140..

****

قد نلاحظ هنا،مع هذا الوصف غيابا كليا للأحداث،وذلك يمكننا اعتبار هذه السطر توقفا جزئيا،غير أن الراوي سرعان ما يعود لإدخال بعض الأفعال تساهم في دفع الأحداث و تأزيمها مثل التالي:

"-وتشبعت أفكاري بروح الجريمة والعدوان...
هل أنقص على المرأة النائمة فأكتم أنفاسهم؟...
كانت رغبتي في الفك عظيمة جبارة."[1]

و قد وردت مشاهد أخرى تحمل الطابع الدرامي للأحداث الفرعية المكونة للحدث الرئيسي أي "محاولة الانتحار" إذ قام الراوي بتتبع كل الجزيئات لتباين المشهد كاملا،ومن ذلك حديثة عن رغبته في الأخذ بالثأر ممن أساؤوا إليه من أفراد محيطه كالخباز ،وصاحب المصنع ،وزوجته...ثم يرفق هذا الحديث بحديث آخر يضاعف تأزم الوضع وهو الحديث عن عجزه،ودوافع أخرى جعلته يفكر في الانتحار كمخرج له من المشكل.

إن هذا النموذج الوصفي يشكل استراحة على مستوى السرعة السردية بتقليل الأحداث من جهة،ومن جهة أخرى يقوم بوظيفة تأثيرية على نفسية المتلقي الوجيه محمد عبد القوي،كما أن الأفعال المنتقاة تشكل في علاقتها السياقية مشهدا كاملة مثلما هو في الملفوظ الموالي:"-وجعلت أخبط على يد هدى..وعاودتني أفكار العدوان..

هل أرجع إلى الفرن وأثب على العم سليمان وثبة الهلاك؟
أم أرصد عبد القوي بك وأطعنه طعنة قاتلة؟..ولكن ما أعجز..
فقدت يمناي ودب الإعياء في جسمي وأطرافي وتضعضعت حواسي."[2]

يستمر الراوي في تقديم مبررات الانتحار بالتركيز على عجزه والذي كان دافعا قويا في التفكيرفي حل للتخلص من الحياة المتبعة كما يجسده الملفوظ التالي:

"-ثم بلغت بي قدماي إلى المكان ورأيت النهر الجاري
في وحشة الليل فانجابت عني الوسواس:وأدركت للحال

[1]. نجيب محفوظ:المصدر السابق، ص121.
[2].المصدر نفسه،ص122.

كيف ينبغي أن أنهي الحياة."[1]

ثم ينتقل الراوي لإلى نقل مشهد آخر يثمتل في الشروع في عملية الانتحار من طرف إبراهيم حنفي،ومعارضة هذه العملية من طرف الوجيه.يوضحه لنا الملفوظ التالي:

"-وألقيت بناظري إلى النهر طويل واستسلمت لليأس،

ثم توثبت لألقي بنفسي ولكنك حلت بيني وبين ما أريد."[2]

يعود الراوي بعد إنهاء عملية الإنقاذ، يقدم لنا مشهدا خاصا بالوجيه،يتعرض فيه للمساعد المادية الأول التي قدمها لإبراهيم والمتماثلة في إعطائه نقود فضية،والمساعدة الثانية المتمثلة في إعادة الأمل من جديد لإبراهيم في مزاولة الحياة كإنسان طبيعي وذلك بحصوله على منصب عمل في المصنع الذي طرد منه، مشهد إيجابي يلخصه لنا الملفوظ التالي:

"- استعن بهذه على إصلاح أمرك، وإذا طلع عليك صبح الغد

فتوجه من فورك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه

وستجدني هناك في انتظارك..."

"-أجل عزمتك فما يزال لديك من الأمل

وسأجد لك عمل كواكب أو خادم أو ما شاكل ذلك..."[3]

يختم النص بمسابقة،بتقدم صورة مستقبلية عن الناتج المتحملة،وقد ورد هذا الملفوظ على لسان الوجيه باختفاء الراوي المجهول الذي أدى وظيفة تنسقية:

"-ترى كم أسرة من الأسرة التي يشقي بها أمثال إبراهيم حنفي يمكن أن تسعدها النقود التي لأخسرها كل ليلة في النادي؟" [4]

5)-الإضمار:ويسمى أيضا القطع L'ellipse وهو تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها. ويكتفي الراوي –عادة- بالقول:"مرت خمس..."أو "انقصي زمن طويل..."فهو قفز أو سكوت عن مدة زمنية.والقطع نوعان:

---

[1]. نفسه.

[2].نجيب محفوظ:المصدر السابق، ص122.

[3]. نفسه.

[4]. المصدر نفسه،ص123.

أ)-قطع محدد Ellipse Déterminé :يكون عند إفصاح الراوي عن المدة الزمنية المضمرة كقولنا:"عاد الشاب بعد ثلاث سنوات..."

ب)-قطع غير محدد Ellipse déterminé :ويكون بانعدام الزمن الرياضي،أي عدم تحديد الراوي للمدة الزمنية المضمرة كقولنا :"سنوات طوال مرت..."

يشكل القطع أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية، فهو يحقق في الرواية مظهر السرعة في عرض الواقع.[1]

إثر رصدنا لأهم الإمارات الزمنية التي وردت في النص، نشير إلى أن قصة "الجوع" جاءت حافلة لإشارات دالة على القفز أو السكوت عن فترات زمنية،حيث عثرنا في صلب الملوفاظات والسرد على إضمارات لأحداث عرضية أو مكررة،وقد ساعد في ذلك عدم لجوء السارد للتحديدات الزمنية الدقيقة.وسنحاول تعقب المراحل السردية والملفوظاتية التي ظهر فيها الحذف:

"-...لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي وأنا منشغل عنها بما بين يدي فلم تبق منه إلا على ما ترى ... ولما تماثلت للشفاء مضيت إلى البك صاحب المصانع ..."[2]

نلاحظ أن هذا الملفوظ بدأ ببنية زمنية تتابعيه لاعتماده على الزمن الأحادي الذي يجعل الأحداث في علاقة سببية : وقوع الحادث ، ثم الانقطاع عن العمل ، وهو تتابع منطقي غير أن الراوي ينتقل مباشرة إلى اليوم الذي عاد فيه ابراهيم حنفي إلى المصنع وقابل البك الرئيس ، فيسقط أيام معدودات دون الإشارة إليها ، ولعل ذلك راجع إلى خفوت الأحداث أو عدم أهميتها .إذ نلاحظ أن الراوي أسقط الأحداث التي وقعت أثناء ملازمة ابراهيم حنفي الفراش ، مما يجعلنا نقول أن الإضمارات كانت مقصودة ، إذ كان الراوي يركز على حدثين اثنين ، وقوع الحادث والشفاء.

أما المثال الثاني الذي يبرز سكوت إبراهيم حنفي عن فترة زمنية فهو يتجلى ما يلي:

"-في مساء هذا اليوم رجعت إلى الفناء الذي نأوي إليه صفر

[1] - G.Genette :Figure III,p 139-140.

[2]- نجيب محفوظ : الجوع عن همس الجنون ، ص120.

اليدين عجزا وإعياء.فلقيت أطفالي نائمين..."

وصولا إلى القول:

"-...ورأيت النهر الجاري في وحشة الليل، فان جابت عني الوسواس..."[1]

لقد حدث إضمار نستنبطه من خلال الملفوظ السابق إذ انتقل المتلفظ من المساء –ابتداء من بعد منتصف النهار-إلى الليل-غروب الشمس وانسدال الظلام –وبين هذا وذلك ما يوفق العشر ساعات.يقدم الراوي شبه توقف يصف فيه الهدوء هيمن على أفراد عائلة إبراهيم حنفي،مقدما دوافعه وأسبابه ونتائجه (ملئ البطون الفارغة والاستسلام إلى النوم العميق).

ملفوظ آخر يظهر غياب التحديدات الزمنية:

"-استعن بهذه على إصلاح أمرك ،وإذا طلع عليك

صباح الغد فتوجه من فورك إلى المصنع..."[2]

من خلال ملفوظ الوجيه يتبين لنا أن هناك فاصلا زمنيا بين القول والحدث كما تدل عليه العبارة: " إذ طلع عليك صباح الغد..."

إننا لا نعرف بالضبط متى تلفظ الوجيه بتلك العبارة.ولكن من خلال القراءة السياقية ندرك أن القول سبق الحدث، حيث كان ليلا وهذا إذ عدنا إلى مطلع النص القصصي سنجد العبارة الدالة على ذلك:

"-انتصف الليل ولما يصادف حظ الوجيه..."

ثم أن ملفوظ الوجيه يدل على أنه تم أثناء الليل:"إذ طلع عليك صباح الغد..."، فالصباح لم يحن بعد دليل على أن الحوار كان ليلا قبل حلول الصباح.

المبحث الرابع: التواتر Fréquence

نعني به مجموعة علاقات التكرار بين القصة والحكاية،حيث أن:الملفوظ السردي لايمكن أن ينتج فقط،بل يمكن إعادة إنتاجه بحيث يكرر مرة أو مرات في الوقت نفسه.[3]

[1]- نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص121-122.

[2]- المصدر نفسه ، ص122.

[3]- G. Genette : Figure III,p :145.

وبين الطاقات تكرار الأحداث المسرودة (الحكاية) والملفوظات السردية (للقصة) يقوم نظام من العلاقات أدرجه "جيرار جنيت" في أربع نماذج فرضية هي:[1]

1)- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة: ويطلق عليه جنيت مصطلح المحكي الانفرادي (Récit Singulier).

إنه الأكثر استعمالا وانتشارا بالقصة، فكثير من الأحداث وردت مرة واحدة ولم تروى إلا مرة واحدة ومن ذلك نذكر:

- تجول الوجيه ليلا بالشارع.
- ذهاب الوجيه إلى قنطرة النيل.
- مساعد الفران لعائلة إبراهيم.
- شعور إبراهيم بخيانة زوجته له.
- ركل إبراهيم لزوجته ومغادرته البيت.
- إخبار إبراهيم الوجيه عن وضعيته الايجابية.
- طرد صاحب المصانع إبراهيم من العمل.
- حصول إبراهيم على مبلغ مالي زهيد من طرف صاحب المصانع.
- هدوء الأطفال واستغراقهم في النوم بعد الأكل.

من خلال رصدنا للأحداث التي جرت مرة واحدة ورويت مرة واحدة أيضا،نلاحظ أن هناك مستويا حديثة متفاوتة لها تأثيرات متباينة على المجرى الحكائي وعلى الشخصيات أيضا،إلا أن الراوي لم يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه الفرو قات الجوهرية يبين الأحداث والحالات النفسية التي تستدعي التواتر.

ولهذا أمكننا القول بأن المنطق السردي لم يكن متجانسا تماما.إذ أن هناك مقاطع كثيرة تستدعي التكرار إذ نحن أخذنا بعين الاعتبار الطابع الدرامي المهيمن على النص القصصي، وخير مثال على ذلك:طرد صاحب المصانع إبراهيم حنفي من العمل. إن هذا الحدث لم يذكر إلا شعور مرة واحدة رغم أنه حول مجرى القصة تحويلا جذريا. كما أن

[1] - المرجع نفسه،ص146-174.

الحدود يبين الفعل والشعور لم يتجسد بالشكل المناسب مقارنة بالحالات المكررة الأخرى، كهيمنة الجوع على أفراد العائلة مثلا.

وبهذا نلاحظ أن القصة لم تخضع لمنطق سردي قار نظرا لإهمال عدة مقاطع تستدعي التركيز عليها عوض التركيز على مقاطع لها قيمة أقل في النص.

إن حدث تجول "الوجيه" بالشارع ليلا أقل قيمة من طرد إبراهيم حنفي من العمل –الذي هو أساس العيش-كما أن تصدق صاحب المصانع بمبلغ زهيد على إبراهيم ليرقى إلى مستوى ذهاب الوجيه إلى القنطرة. ومع ذلك نجد منطلقا سرديا واحدا يجمع بين هذه الأحداث المتباينة ألا وهو السرد القصصي المفرد.

2)أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة: ورد هذا النوع من التو اتر بشكل ضئيل في الجوع،لأنه لايساعد على التشويق والإثارة،وإنما يجعل القارئ ينفر على القصة من الأمثلة على ذلك هيمنة الجوع على أفراد عائلة إبراهيم حنفي حيث جاء على لسان هذا الأخير مايلي:

"-...فإنك لم تعرف الجوع...هل ذقت الجوع؟..."[1]

هل بت ليلة بعد ليلة تلوى من عض الجوع أنيابه؟

إن عبارة "ليلة بعد ليلة" لدليل على أن الجوع كان ملازما لإبراهيم حنفي وعائلته، أي كان متكررا.وفي ملفوظ آخر نجد إبراهيم حنفي يشكو من نير الجوع قائلا:

"-...وتهالكنا من الجوع...وكان أقسى ما في حياتنا

صراخ الأطفال وعويلهم وشكواهم، فجوع دهر طويل أخف على نفسي من قول طفلي...أبتي أنا جائع" [2]

ومن المقاطع القصصية الحاملة لمثل هذا التواتر الملفوظ التالي الذي جاء على لسان إبراهيم حنفي وهو يتردد على التسول لكسب قوته:

[1]- نجيب محفوظ: الجوع عن همس الجنون،ص119.

[2]- المصدر نفسه،ص120.

"-وهمت على وجهي في الطرقات أسأل السابلة..."[1]

-الحدث نفسه يكرره الروائي في ملفوظ آخر:

"-ثم همت على وجهي في الطرقات التي أتسول فيها..."[2]

بإمكاننا إذن أن نلاحظ هذه التنويعات اللفظية الدالة على حدث واحد،تكرر عدة مرات حدث ورواية.

ونستنتج أن الراوي لجأ إلى السرد المكرر لأغراض قصصية ذات وظائف إقناعية في مجملها.

3)-أن يروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة:ويطلق عليه"جنيت" مصطلح المحكي التكراري (Récit Itératif) :يمكن أن يروي الحدث الواحد عدة مرات عديدة بتغيير الأسلوب،وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة ومن أمثلة على ذلك عملية الإنقاذ التي قام بها "الوجيه" اتجاه "إبراهيم" والتي تتمثل في إفشال محاولة الانتحار بتدخل الوجيه على لسان الراوي المجهول:

"-ولما صار منه على بعد قريب رآه يقفز بحركة مباغتة
إلى أعلى السور ثم كأنها ليلقي بنفسه إلى النيل،
فاندفع نحوه بسرعة جنونية وأدركه في اللحظة
الفاصلة،فأمسكه بيسراه وجذبه إلى الخلف بشدة فسقط
على الإفريز عوضا من أن يسقط في النهر..."[3]

في مقطع آخر نجد الحدث نفسه بأسلوب مغاير لسان إبراهيم حنفي:

"-ثم توثبت لألقي بنفسي ولكنك حلت بيني وبين ما أريد."[4]

---

[1]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص120.

[2]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص 121.

[3]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص122.

[4]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص120.

هناك مثال آخر عن هذا النمط السردي الدال على القيمة الحديثة ومن ذلك ما ورد على لسان إبراهيم حنفي وهو يخبر الوجيه عن الحادث المؤلم الذي سبب له العاهة المستديمة قائلا:

"- لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي...

وأطاحت الجزء النافع الذي أكسب به قوتي..."[1]

يعيد إبراهيم ما حدث بأسلوب مغاير قائلا:

"- فقدت يمناي ودب الإعياء في جسمي وأطرافي وتضعضعت حواسي..."[2]

نلاحظ – إذن - أن الكاتب عمد إلى مثل هذا النمط لأهمية الحدث وما سببه من تغيير جدري على مجرى القصة، لأن الحادث سبب العاهة والتي هي بدورها كانت سببا في طرد إبراهيم من العمل، وبالتالي وجد نفسه ضحية الحرمان وفريسة للجوع.

4)- أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:ويطلق عليه"جنيت" مصطلح المحكي الترديد(Récit Itératif) .ويدرج مثل هذا التواتر لربح الوقت حيث يتحمل مقطع قصصي تواجدت عديدة للحدث نفسه.[3] ومن الأمثلة على هذا النوع من التكرار متوفر في متن قصة"الجوع" ومن ذلك ماجاء على لسان الراوي المجهول:

"-...وما انفكت خسارته تنمو وتتضاعف حتى بلغت نيفا وأربعين جنيه في أقل من ثلاث ساعات،وكان هذا دأبه في أكثر لياله..." [4]

إن عبارة "أكثر لياله" تدل على أن الشخص المعني وهو الوجيه كان يتردد على النادي ليلا للعب القمار.إنه حدث متكرر كان يقوم به الوجيه إلا أن الروائي لم يذكره إلا مرة واحدة على مستوى القصة،كي لايعطيه أهمية تلك الخاصة بالأحداث المتكررة أهمية تفوق تلك الخاصة بالأحداث المتكررة والتي تأكد الطابع الدرامي للقصة.

---

[1]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص122.

[2]- المصدر نفسه،ص120

[3]- G. Genette : Figure III,p :148.

[4]- نجيب محفوظ: الجوع عن همس الجنون،ص118.

الفصــل الرابع: بنية العوامل في نص"الجـــــوع".

المبحث الأول: مفهوم العامل والممثل « Actant et acteur »

1- البنية العاملية.

2- بنية الممثلين

المبحث الثاني: تطور النموذج العاملي.

1- نموذج بروب.

2- نموذج سوريو.

3- نموذج تنير.

4- نموذج غريماس.

المبحث الثالث: حركية النموذج العملي.

1- مضاعفة المشروع السردي.

2- الرسم السردي

3- عناصر الرسم السردي.

4- العوامل الثابثة.

المبحث الأول: مفهوم الفاعل والممثل (Actant et acteur)

الفاعل هو ما قدم الفعل او شبهة عليه وأسند اليه على جهة قيامه به او وقوعه منه كـ"علم زيد".[1]

نستخلص من هذاألتعريف اللغوي للفاعل(Actant)العلاقة الوطيدة بين الفعل ومن يقوم به(الفاعل).فلاوجود للفعل بدون فاعل أوفاعل بدون فعل،فالفاعل النحوي هو من قام بالفعل هونفسه الفاعل الفني علىمستوى القصة.وهذاالمفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة،ذلك أن القصة هي مجموع من الأفعال تقوم بها مجموعة من ألأشخاص ،وبالتالي فإن الفواعلActants هي الشخصيات personnage باعتبار أدوارهم السردية(وظائفهم،دوائر أفعالهم)والعلاقات القائمة بينهم".[2]

إعتبر غيماس"الفاعل"ذلك الذي يقوم بالفعل أو يتلقاه بمعزل عن أي تحديدأخر.

واستفادفي تحديده لمفهوم الفاعل في الحكي من الدراسات الميثولوجية السابقة،إذكانت تنظر الدراسات إلإله من جانبين:

-الجانب الوظيفي:ويشمل الأفعال التي يقوم بها الإله.

-الجانبي الوصفي:يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفات الإله.[3]

انطلاقا من هذه الدراسات الميثولوجية،يستخلص غريماس لبجانب الوصفي والوظيفي،ويوظفهما في دراسته السردية. وقد لاحظان الدراسات التي تتناول ما هو واقعي(أرضي)لاتخرج عن هذا النطاق فالروايا تتحمل احداثا واقعية تمثلهاشخصيات يطلق عليها غريماس اسم"عوامل"،وأي عامل من العوامليحمل مستووين وصفي ووظيفي.وانطلاقا من هدين المستووين يسعى غريماس إلىاستخلاص العلاقات المتبادلة بين العوامل في العاتم القصصي المفرد.

يقدم الخطاب السردي على مستوى سطحه عددا من الكائنات الحية أوغير الحية،مانحا إياها تدريجيا جملة من المقومات ،يطلق عليهااسم "معانيمية"،غيرأنهما تختلفان من حيث وظيفتيهما.تعتبر الأولى-الحية-وحات مميزة منتظمة في صنف العوامل،وتعد الثانية-

---

[1]. ابن هشام الأنصاري.:شرح شذورالذهب في معرفة كلام العرب،المكتبة العصرية،صيدا-بيروت-ص2.

[2].Nicole Eve Raert-Desmedi:Sémiotique du récit, Ed:deBoeck.UniversitéBruxelles2000,p 8.

[3]. Greimas:Sémantique structurale; recherche et méthode, p:172.

الغيرالحية-تابعة لها موصولة بها وتسمى مسندات.وتنقسم هذه الأخيرة بدورها إلى قسمين:متحرك/ثابت،يحددالمتحرك الوظائف،فيما يعين الثابت،الأوصاف.وتكتسبالعوامل معناها بواسطة المسندات التي تسير مع الخطاب مثلا لا تتعدى "هويةالبطل" التسمية،ثم يكتسب تدريجيا أوصافا ووظائفا وعند نهاية الخطاب تكون شخصيته قد اكتملت وأصبحتمحددة الهوية وواضحة المعالم.[1]

وقد تكتسب الوحدات المميزة"العوامل"معناها أيضا بعلاقتهاببعضهاببعض في المحور التوزيعي.إنالدراسة المختصة بتحديد هذه العلاقات تسمى الأنموذج العاملي،الذي أنشاه غريماس وطوره في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكاية العجيبة وخاصة أبحاث "فلادمير بروب" لقد رأى غريماس أن هذا الباحث وضع مفهوم العوامل دون ان يضع بالضرورة المصطلح نفسه ، وخاصة عندما وزّع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية وهي التى اعتبرها "غريماس" بمثابة عوامل ذلك أن "بروب"نفسه،اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجرّدة تحددمن أعلى جميع الإمكانيات التي يفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال، وهذا ما جعل "غريماس"يقول:إن العوامل تمتلك إذن قانونا"ميتا لسانيا"(Métalinguistique)،بالنسبة للممثلين،إنهاتفترض إلى ذلك التحليل الوظيفي ،اي التكوين التام لدوائر نشاطها"[2]

تدعيم آخر لمفهوم العوامل استفاد منه غريماس كان منبعه اللسانيات،إذ ينطلق من ملاحظة "ثنير"Tesniére" الذي شبّه فيها الملفوظ البسيط(l'énoncé élémentaire) بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجميلة .إذ تعتبر الوظائف من وجهةنظر علم التركيب التقليدي ،بمذابة ادوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة تكون فيها الذات الفاعلة والموضوع مفعولا.

بعد ان استفاد"غريماس"(Greimas) من سابقيه في وضع نموذجه المتكامل للعوامل، والذي يرتكز على ثلاثة ازواج من العوامل:الفاعل/الموضوع،المرسل/المرسل إليه المساعد/المعارض (*) تنتظم بين هذه العوامل مجموعة من العلاقات،حيث تجمع الفاعل

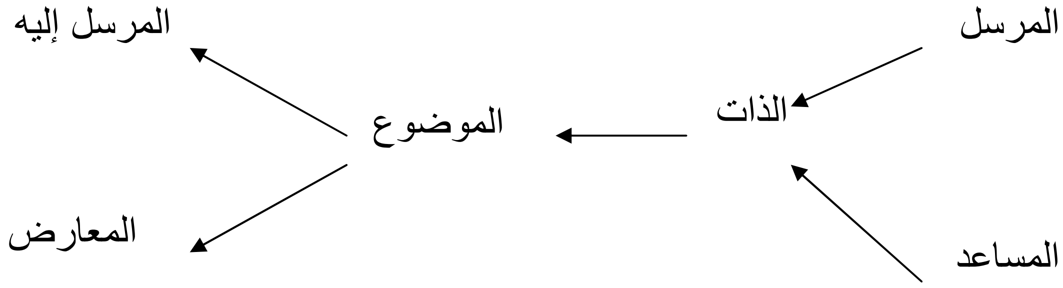
---

[1].غريماس:المرجع السابق،ص173.

[2].المرجع نفسه،ص175.

*سنبسط دراسة مفصلة لذلك لاحقا

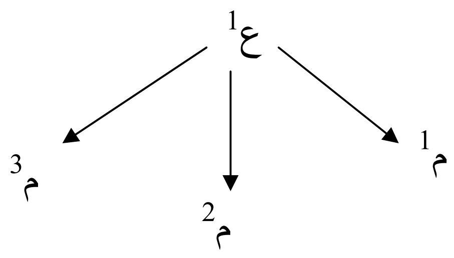
بالموضوع ،علاقة الرغبة،وتجمع المعارض والمساعدعلاقة الصراع، في حين تكون بين المرسل و المرسل إليه علاقة التواصل.يتلخص هذا في الرسم الموالي:



1

بعد هذا الانجاز النهائي للنموذج العاملي ،يذهب غريماس إلى إقامة تمييز بينالعوامل((Actants)التي تنتمي لتركيب سردي و الممثلين (Acteur)الذين يكمن التعرف عليهم من خلال الخطابات الخاصة اين يتجلون.

إن العامل في نظر "غريماس" ليس من الضروري ان يطابق الممثل ،لان العامل هو عبارة عن وحدة "Unité"متكونة من النحو السردي (Grammaire narrative) والذي يوجد على مستوى اكثر تجريدا من الممثل الذي ينتمي إلى مستوى تصويري ،(figuratif) معطى من قبل النص،كما ان الممثل (Acteur) ليس شخصا ،فالحيوان او الشيءبإمكانه ان يكون ممثلا.وقد لوحظ ان العلاقة بين "ممثل"و "فاعل"هي علاقة مزدوجة بحيث يمكن للعامل الواحد ان يكون ممثلا في الكي بممثلين او اكثر:

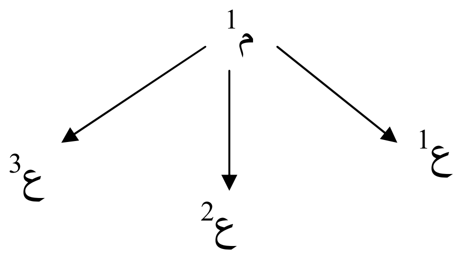


كما قد يقوم ممثل واحد بسلسلة من الادوار العاملية ،ويشتغل على إثر ذلك كحامل لمجموعة من العوامل.[1]

---

[1] .J.M.Adam:le récit,Que sait-Je p:62.

ع: عامل.
م : ممثل



بحيث إذا كان عامل ما(ع) يمكن ان يتجلى في الخطاب عن طريق عدة ممثلين(م1،م2،م3)،فإن العكس صحيح ،فممثل واحد ([1]) يمكنه ان يجسد عدة عوامل(ع1،ع2،ع3).

إن تعدد الممثلين في العامل الواحد،وتعدد العوامل في ممثل واحد،وكذا تعدد البرنامج السردية بسبب وجود عدد من ذوات الحالة برغباتهم الموجهة نحو موضوعات متعددة،يؤدي غلى تعقيدات قد تجعل النمط الحكائي في انواعه المعاصرة معقدة العلاقات،بحيث يتطلب تحليله كثير من التركيز والدقة.

-البنية العاملية: Structure actantielle

يهدف تحليل البنية العاملية إلى الكشف عن الوضعية التركيبية:(Position Syntaxique) لكل عامل من العوامل الموزعة على المساحة النصية .ويبدو تحديد هذه الوضعيات ضروريا لكونه يضبط العلاقات التي تنظم العوامل ، والتي يمكن ان تكون علاقة رغبة كتلك الرابطة بين الفاعل وموضوع الرغبة (objet de désir) او علاقة معاكسة كالتي تربط بين الفاعل والمعارض (opposant) الذي يحاول ان يكون حاجزا بينه وبين الموضوع او علاقة متجانسة تتم على الصعيد المعرفي/الإقناعي (Cognitif/persuasif) وتشمل المرسل والفاعل.[2]

1. Greimas:Les actants et les acteurs et les figures (sémantique narrative et textuelle) p:161.
2 .J.Courtès:Analyse sémiotique du discours,Hachette,Paris,1976p:99

إلى جانب هذا ثمة انماط اخرى تدخل اللعبة من اجل تنويع البنية العاملة،إذ تعمل على تحديد الفواعل في تطورها النمطي:

-كفاءات واداءات:Compétence et performance

يعتبر مفهوم الاداء بديلا عن مفهوم شديد الغموض هو "اختبار " ،"مهنة صعبة"التي يقبلالبطل على خوضها .ومن اجل إعطاء تحديد ابسط للذات(او الذات-الضديدة)في وضعها كذات فعليستدعى طبعامفهوم الكفاءة.على الصعيد السردي يقترح تعريف الكفاءة باعتبارهاالإرادة /القدرة،او المعرفة لفعل الذات والتي يفترضها فعلهاالأدائي .فممارسة الكلام تفترض وجود "لغة "،وأداءالذات الدال يفترض كفاءتها لحمل المدلول.إن السرد على العكس من ذلك في الحدود التي يظل فيها انعكاسا خاليا لوضعيات "واقعية" يعمل بقوة على إبران هذه المفترضات مظهرا على التوالي كفاءات واداءات الذات.إنه يفعل أكثر من ذلك،فإذا كانت على سبيل المثالكفاءة الذات المتكلمة يمكن ان تتصور على أنها تاليف لوضعيات:ارادة القول+القدرةعليه+معرفته، يستطيع السرد مظهرا مختلف هذه الكفاءات ككفاءات فعل سيميائي،أن يفصلها عن بعضها في الوقت نفسه،سواء بإسناد وضعيتي معرفة الفعل او القدرة عليه إلى فاعلين مختلفين ،أو يجعل اكتساب هاتين الوضشعيتين المختلفتين من ظرف فواعل يتم بصفة منفصلة ومتتابعة خلال مجرى نفس البرنامج السردي.[1]

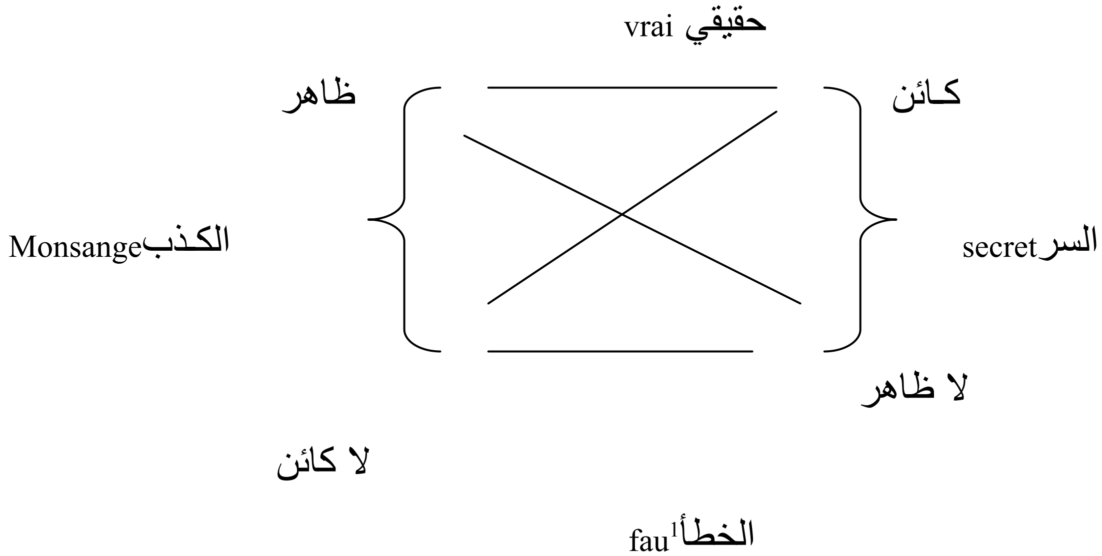
إذن،إذا ماكانت الذات الكفاءة تختلف عن الذات المنجزة،فهما رغم ذلك لا يختلفان إاى حد كبير،فما هما سوى هيئتان للفاعل نفسه.حسب المنطق السببي يجب على الدات الفعل أولا:الحصول على كفاءة ما لأجل أن تصبح منجنة وحسب منطق الإفتراضات يتطلب الفعل المنجز للذات كفاءة على الفعل مسبقة.

يمكنناالقول-إذا-إن الفاعل الذات يمكنه أن يقوم في البرنامج السردي المعطبعدد من الأدوار الفاعلية،هذه الأدوار محددة في الوقت نفسه بوضعية الفاعل في التسلسل المنطقي للسرد.

الصدق:Véridiction

[1] .Greimas:Les actants lesacteurs et les figure (sémiotique narrative et textuelle),p:162.

يرى غريماس أن إستراتيجية الادوار الفاعلية المكتسبة أوالمتبادلة طيلة القصة لا تتحدد بمسألة الكفاءات والاداءات ففي إطار الحكاية الشعبية كفاءة الذات(أهليتها)لا تكتسب إلا بمساعدة أداء صوري،معنى ذلك انه محقق لكي يظهرحقيقا ولكنه ليس كذلك في الواقع.هكذا يتعدى مشكل الصدق كتثيرا إطار البنية الفاعلية كما تتشعب العلاقات بين الفواعل وقد الم غريماس بهذا الأمرفي رسم بياني أطلق عليه اسم مربع المصداقية وهو على الشكل التالي:



إن التحديد الإضافي للفواعل حسب هذه المقولة بالكأئن والظاهر تضع في الإعتبار هذه الحركية "حركية الأقنعة" القائمة على صراع ابطال حقيقيين،مجهولين أو تم التعرف عليهمنو خونة متحولين،تم اكتشاف حقيقتهم وعوقبوا.إن هذه الحركية تمثل احد المحاور الأساسية للمخيال السردي كما ان هذه الحركية تعلن عن تنويعات جديدة للبرامج السردية.وهكدا نلاحظ أن الذات المؤسسة(المتمتعة بصيغة الإرادة)-في الحكاية الشعبية مثلا-تنشطر إلى ذات وذات ضديدة،كل منهما قابلة لان تحصل على كفاءات حسب القدرة او المعرفة (او الاثنين على التوالي)،مما يوفر بهذه الطريقة على الاقل أربعة(4)أوثمانية(8)أدوار فاعلية مما يسمح بتمديد الذوات الفاعلة الكفاة(أبطال أوخونة)ومما يسمح بدوره بتحديد مسارات سردية مختلفة.[2]

[1] .j.M.Adam:Actants et acteurs in,le récit,Presses universitaire de France,p:60-76.
[2] .J.Courtès:introduction a la sémiotique narrative et discurtive,p:78.

إن التحديد الإضافي لهذه الذوات الكفأة عن طريق صيغتي الصدق عكس الخطأ والسر عكس الكذب يضاعف أكثر عدد الأدوارالفاعلية ينوع المسارات التركيبية التي تتخذها الذوات .ولكنه ايضا يسمح، بفضل عمليات جمع وطرح و تحديد إضافي بحساب صيغ،تحديد الأدوار والتحولات السردية التي تقع في إطار برنامج محدد.

يمكن القول-إذن-أن إدخال مفهوم الدور الفاعلي،انطلاقا من البنيات الفاعلية،يسمح بتصور إمكان بناء سردي.

-بنيةالممثلين:structure actorielle

تستند هذه البنية في حضورها في الخطاب السردي إلى البنية الفاعلية التي تحتاج بدورها إلى وساطة نمذجة الأدوات الفاعلية التي يمكنها وحدها ان تشمل وتنشط مجمل الخطاب،بعدئذ يمكن ان تنطلق سيرورة تؤدي إلى تراكب بنيتين،الأولى للفواعل والثانية للممثلين،تفسح المجال لعمليات تضمن فواعل وممثلين.

من وجهة نظر غريماس أن عدم البحث عن التعيين التقريبي للوضعية البنيوية للممثل،والإكتفاء فقط بتصوره الساذج كـ"شخصية"تظل في حدود ما مستمرة طوال خطاب لسردي يجعلنا نقر بان استعمال تصور الدور الفاعلي يمكنه ان يحمل توضيحا بمجرد استنتاج عدم التطابق بين الفواعل والممثلين،بناء عليه فإن فاعلا يمكنه ان يتجلى من خلال عدة ممثلين،كما أن ممثلا يمكنه أن يمثل عدة فواعل في الوقت نفسه.[1]

المبحث الثاني:تطور للنموذج الفاعلي

1-محاولات بروب:

ليس باستطاعتنا ان نفصل البحث السيميائي عن المظهر التنظيري العام لبحوث الشكلانيين الروس التي ظهرت خلال الحقبة الممتدة من 1915الى 1930،والمتميزة بمبدغأساسي قائم على معارضتهم للمناهج التقليدية ودراسة الأدب بوصفه مجموعة شكلية تحكمهاقوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينها،وعلى الوظيفة التي

[1].Greimas:Les actants et les acteurs et les figures,in sémiotique narrative,p:163-164.

تؤديها في النص.وقد اهتمت السيميوطيقا بمجال السرديات وجعلتهميدان تجاربها،وربما يعود السبب في ذلك إلى إختلاف الخطاب السردي عن اشكال الخطاب السردي(كالشعر مثلا)،من حيث كونه ذوجذورعميقة في تراث خصب يشمل على الكثير من الأنواع الأدبية كالأسطورة والخرافة بكل الشكال التعبيرية ذات البعد التصويري "فالحكي يمكن أن يظهرمن خلال اللغة المتمفصلة مكتوبة كانت أم شفهية،كمايمكن أن يظهر من خلال خليط منظم من كل هذه المواد.إن الحكي حاضر في الأسطورة،وفي الخرافة وفي حكاية الحيوانات،والحكاية الشعبية،والقصة الصغيرة، والملحمة والتراجيدية، والدرامان والتعبير الجسدي،كما لو أن كل مادة صالحة لأن يودعها الإنسان حكايته."[1]

إن الخطاب السردي على الرغم من خصوبته وغناه،إلا أنه لم يعرف اية دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن اسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله،إلا في فترة متأخرة.ويعود الفضل في مثل هذه الدراسات للباحث السوفياتي "فلاديمربروب" Vladimir propp إذ يعتبر الباحث الوحيد في الإتجاه الشكتلاني الذي تعمق في دراسة الحكاية تعمقا قاده إلى استكتناه بنيتها.لقداخضع بروب الخطاب السردي (الحكاية العجيبة)لدراسة أخرجته عن حدود تعيين موضوعاته أو تصنيف وحداته المضمونية،ساعيا إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته ومن خلال بنيته الشكلية.كما كانت هذه الدراسة تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب السردي عن غيره من الخطابات.[2]

هكذا قام الشكلاني الروسي بإضافاء الطابع العلمي على بحوثه بمحاولاة التجديد،إذ يعد كتابه الشهير(1928):"مورفولوجية الحكاية " Morphologie du conte من الدوافع اللرئيسية والأساسية في تطور الدراسات البنيوية والسيميائية،كما يعد النموذج الأكثر نضجا في بحوث الشكلانيين.

لقد ذهب بروب في مورفولوجيته إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المختار،وتوصل إلى عنل الثوابت constantes) عن المتغيرات(variable) وللوصول إلى هذا الهدف وتحقيقه،كان عليه ان يلغي المقاربة التاريخية للأشكال الفلكلورية .فهذه المقاربات لا يمكن ان تشمل نموذجا علميا قادرا على السير بالبحث إلى تحديد ماهية الحكاية.[3]

[1] .R.Barthes :Introduction à l'analyse structurale du récit,Seuil Paris1977,p:7.
[2].V.Propp:Morphologie du conte: Ed du Seuil,Paris 1970,p:28.
[3]فلاديمير بروب:المرجع السابق،13-15.

للوصول إلى استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام،انطلق بروب من الفرضيات التالية:

أ-إن العناصر الثابتة داخل الحكاية هي وظائف الشخصيات "كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات،وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة"التيهي فعل تقوم به شخصية ما،من زاوية دلالته داخل سيرالحبكة.[1]

إن الوظيفة بهذا المفهوم حسب بروب هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، ومن هنا فإن الوظيفة لا تكترث بالشخصية المنفذة لها،ويجب الاكتفاء بتعيينها من خلال اسم يعبرعن الفعل.

ب-إن عدد الوظائف داخل الحكاية محدود،بحيث ينحصر في واحد وثلاثين وظيفة.وتكون هذه الوظائف في نظام معين طبقا لتتابع الأحداث الذي له قوانينه الخاصة.

[1].المرجع نفسه،ص31.

الفصـل الخامس: بنية الشخصيــة.

المبحث الأول: مفهوم الشخص والشخصية عند النقاد الغربيين والعرب.

المبحث الثاني: الشخصية باعتبارها فواعل.

المبحث الثالث: الشخصية وعلاقاتها.

المبحث الرابع: بنية الشخصية والمربع السيميائي.

المبحث الخامس: دال الشخصية ومدلولها.

المبحث السادس: الراوي وعلاقته بالشخصيات.

المبحث الأول: مفهوم الشخص عند النقاد الغربيين والعرب:

1-**مفهوم الشخص والشخصية عند النقاد الغربيين:** تعتبر الشخصية عنصرا مهما من عناصر القصة الفنية ، يبتدعها القاص لتشكيل عمله كما يبتدع المكان والزمان والحوار واللغة والرمز والصورة وباقي التقنيات المسهمة في تشكيل العمل القصصي ، والمتضافرة لتصنع منه نسيجا فنيا متراصا. والمكانة التي تتبوؤها الشخصية في القصة القصيرة كبيرة تكاد العناصر الأخرى تحي بحياتها وتقتات من حيويتها وحركيتها، فهي مرتبطة بها إما فعلا أو انفعالا ، لذلك نجد القاص يهتم بالشخصية اهتماما واسعا من أجل رسمها رسما متكاملا ، وفي ذلك يستحضر مختلف علاقاتها الفنية والفكرية والوجدانية مع الشخصيات الأخرى للقصة الفاعلة منها والمنفعلة.

هذا ما دفع بعض النقاد إلى الاهتمام بعنصر الشخصية داخل العمل القصصي ، فما من دراسة فنية لقصة ما إلا ونلفيها تتوقف توقفا لا إراديا عندها بطريقة مستقلة تارة،وتارة أخرى بطريقة متداخلة مع العناصر الأخرى ذات الصلة بها، باعتبار أنها تعيش معها في ظلال قواسم مشتركة متنوعة.

إن تناول النقاد، كثيرا ما نجده متباينا في زوايا النظر إلى الشخصية ، وزاوية النظر هي تدفع الناقد إلى دراستها والبحث فيها بطريقة مخصوصة، ومن هذه "الزوايا" : البناء الخارجي (الشكلي) ، البناء الداخلي ، التحليل النفسي ، دورها في صياغة الحدث ، صلاتها بالعناصر الفنية الأخرى مثل المكان والزمان والحوار ، توتراتها ومراتبها ، أبعادها ورمزيتها ، الوظائف السردية المنوطة بها ، صيغ التعبير المستعملة في عرض سلوك الشخصيات... وكل ناقد يختار زوايا محددة للنظر فيها ودراستها حسب ما يسمح به النص القصصي وحسب ثقافته النقدية حول عنصر الشخصية.

كثيرا ما يخلط الروائيون بين مفهوم الشخصية (personnage) ومفهوم شخص (personne)، معتقدين أن مفهوم الشخصية لا يمكن أن ينفصل عن المفهوم العام للشخص (personne)، الفاعل (sujet)، الفرد (individu).[1]

إذا كان النقد الشكلاني ، ممثلا في ؟أبحاث "فلادمير بروب" على الخصوص، ونقد علم الدلالة المعاصر ، ممثلا في أبحاث "غريماس" قد حاولا معا تحديد هوية الشخصية في

[1] -R.Barthes ,W.Kayser ,W.Booth,Ph . Hamon : Poétique du Récit, Ed : Seuil 1977,P : 116.

الحكي بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها ، دون صرف النظر عن العلاقة بينها، وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص ، فإن هذه الشخصية قابلة لأن تحدد من خلال سماتها ، ومظهرها الخارجي. ولم تغفل الأبحاث الشكلانية والدلالية هذا الجانب ، وإذا كان توسعها في الجانب الأول أوضح وأكبر ، أي جانب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي.فلا يمكن فصل الوظيفة عن الشخصية لأنها في علاقة متبادلة دوما ، بحيث يتحكم أحدهما في الآخر ، فلايوجد شخصية خارج نطاق الفعل Action ، ولا وجود للفعل بدون شخصية على حد قول هنري جيمس (Hanry-james) : "ما الشخصية إن لم تكن ما تقرره الحادثة ؟وما الحادثة إن لم تكن توضيحا للشخصية ؟" [1]

لقد كان التصوير للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية (personnage) والشخصية في الواقع العياني (personne)، وهذا ماجعل كثيرا من النقاد يصوبون اهتماماتهم إلى مجال التمييز بين مفهوم الشخصية ومفهوم الشخص.

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة، الغربية منها والعربية بمفهوم الشخص والشخصية مبرزة الفروق بينهما. ومن بين الباحثين في هذا المجال الناقد ميشال زرفا (Michel Zaraffa) الذي وقف موقفا متذبذبا ، تارة يصرح بأن التمييز بين الشخص والشخصية لا يعني الفصل بينهما ، بقدر ما هو عمل مطابق لواقع الرواية وخاضع لشرط منهجي ، وتارة أخرى يفصل بينهما في مقارنة بين المسرح والسينما والرواية ، ففي المسرح والسينما يفرق بين كل من الشخصية والممثل والشخص ، أما في الرواية فيجعل من الشخصية والممثل شيئا واحدا على حد قوله :"إن بطل الرواية شخص حتى في الوقت الذي يكون فيه بالضبط إشارة إلى رؤية معينة حول الشخص."[2]

يستخلص الناقد من تنظيرات بعض كبار روائي العشرينات أن الوجود الاجتماعي لفرد ما ومهنته يشيران إليه "كشخص" لوجود رباط متين يضم ضمير "الأنا" (Le je) إلى الذات (Le moi) والدور إلى الكائن .وقد أتاح للروائيين معاملة كل شخصية على أنها نموذج اجتماعي ونفسي، غير أنهم يأبون السماح للشخصية باحتواء وتمثيل الإنسان في شموليته

---

[1] - T.Todorov : poétique de la prose, Ed : Seuil Paris, 1971, P : 78.

[2] -Michel ,Zaraffa : Perssone et personnage :Klinck Siek ,paris 1971 , P470.

وكينونته ، كما يرون أن مهمة الرواية هي الكشف عن ضألة (الأنا) بالنسبة لشساعة الذات وأن أية فردانية لن تستطيع أبدا تشكيل وعي.[1]

يصل الناقد إلى نتيجة مفادها أن رغم اعتراف هؤلاء الروائيين بعدم وجود شخص بدون شخصية ، إلا أنهم يؤكدون استحالة اختزال الشخص إلى شخصية روائية ، وبالتالي أعمال "جويس" (Joyce) وف.وولف (W.Woolf) وموزيل (Musil) وهـ.بروك (H.Brook) تجسد مبادئ علم النفس الاجتماعي لأنها توضح بأن "الشخصية" تنحاز إلى الجانب الوظيفي ، بينما ينحاز "الشخص" إلى الجانب المفهومي، بما أن أحدهما موجود والآخر كائن ، أو ينبغي أن يكون ، كما أن أحدهما قناع والآخر حقيقة.

يتحدث "فليب هامون"(Philippe Hamon) ، وهو أحد سيميائي الخطاب الروائي ، عن مفهوم الشخصية قائلا : "يتم اعتبار الشخصية مسبقا كعلامة ، أي أن يتم اختيار وجهة النظر التي تأسس هذا الموضوع بادراجه في المرحلة التي تحدد هي نفسها كتواصل ، كمركب من علامات ألسنية ، بدل قبولها كمعطى من قبل تقليدي وثقافة متمحورة حول مفهوم الشخص الانساني".[2]

يعتبر الناقد الشخصية الروائية علامة لغوية ملتحمة بباقي العلامات في التركيب الروائي المحكم والمنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل ، كما يطالب بتلاؤم التحليل الروائي مع هدفه ، وبأن يقبل كل الخلاصات المنهجية الناتجة عنه ، ويرفض مفهوم الشخصية على النحو الذي طرحه مأثور من النقد أو معرفة تتأسس على مفهوم الشخص الواقعي.

وتتجلى أبعاد مفهوم الشخصية "لدى فيليب هامون" من خلال نقاط نحصرها في ثلاث معطيات.[3]

---

[1]- ميشال زرفا : المرجع السابق ، ص 9-12.

[2]-R.Barthes ,W.Kayser ,WC .Booth ,PH. Hamon : »Poétique du récit « Seuil, paris, 1971, p 117.

[3] - Philippe Hamon : pour un statut sémiologique du personnage « poétique du récit « Ed/ Seuil paris 1977, p 116-122.

1- إن مفهوم الشخصية ليس بمفهوم أدبي صرف طالما أنه يتسم – من وجهة نظر ألسنية- بالحرفية. إن إشكالية حرفية الشخصية هذه تؤول إلى قضية النحو النصي (Textuelle Grammaire) إذ تشتغل الشخصية الروائية في النص بصفتها ملفوظا.

ويؤكد "فيليب هامون" على أن الأسبقية في التحليل ، ينبغي أن تكون لهذه الحرفية على الأدبية ذات المعايير الجمالية والثقافية.

2- إن مفهوم الشخصية ليس بمفهوم مؤنسن (Anthropomorphe) بصفة خالصة.

من وجهة نظر "هامون" –إذن- يمكننا حصر شخصيات "قصة الجوع" على الشكل التالي:

- عبد القوي شاكر (صاحب المصنع).
- الوجيه محمد عبد القوي : ابن الرأسمالي صاحب المصنع.
- ابراهيم حنفي (العامل البسيط)
- العم سليمان (صاحب الفرن)

وهي شخصيات مؤنسنة.

- قنطرة نهر النيل.
- النادي.
- التسول.

وهي شخصيات غير مؤنسنة.

3- كون مفهوم الشخصية غير مرتبط بنسق سيميائي بحث.

وبعد هذا التقديم الموجز لمعطيات حول مفهوم الشخصية، يضع الناقد تصنيفه للشخصيات يميز فيها بين ثلاث فئات من الشخصيات:

أ/ فئة الشخصيات المرجعية: (Personnages référentiels)

وتنقسم هي بدورها إلى أربعة أنواع:

1- الشخصيات التاريخية (خالد بن الوليد ، نابليون...).

2- الشخصيات الأسطورية (زيوس).

3- الشخصيات الرمزية (الحب ، الكراهية).

4- الشخصيات الاجتماعية (العامل، المتسول، المناضل).

إن مفهوم هذا النوع من الشخصيات مفهوم حافل بالدلالات الثابثة والتي ساهمت ثقافة معينة في تثبيته بأدوار وبرامج واستعمالات تتعلق قابليتها للقراءة مباشرة بمستوى مشاركة القارئ في تلك الثقافة . ووظيفة هذا النوع من الشخصيات الأساسية ، إذا ما اندمج في ملفوظ ، هي التثبيث المرجعي. كما أنه يمثل ما أسماه "رولان بارث" الأثر الواقعي (Effet réel) ويساهم في تعيين البطل.

ب- فئة الشخصيات الواصلة: (Personnages –embrayeurs)

يعتبر هذا النوع من الشخصيات علامة دالة على وجود الكاتب والقارئ أو من ينوب عنهما في النص. إنها الشخصيات الناطقة بلسانهما والتي يطلق عليها اسم : الشخصية الناطقة باسم (Personnage porte parole) وغالبا ما يتعذر العثور على هذه العلامات في النص لما يكتنفه- في أحيان كثيرة- من غموض يحول دون تفكيك شفرة "معنى" شخصيات من هذا النمط. ويتطلب ذلك معرفة بعض الافتراضات إلى جانب "السياق".

وبصفة مسبقة ، فإن حضور الكاتب –مثلا- وراء ضمير الـ"هو" ، لا يقل عن حضوره وراء ضمير الـ "أنا" كما أن حضوره وراء شخصية أقل كفاءة لا يعتبر أدنى من حضوره وراء شخصية أكثر كفاءة ، هكذا تكون الشخصيات الواصلة تلك التي تنطق بلسان الراوي.

ج- فئة الشخصيات التكريرية (Personnages Anaphores)

إن خصائص هذا النوع من الشخصيات – إذا ما رجعنا إلى النسق الأدبي – هي الحلم ومشهد الاعتراف ، والكشف عن السرور والتبشير والاسترجاع وكذا حكمة الأجداد و الذكرى والمشروع وتثبيث البرامج ، وعن طريق ذلك كله يتبنى النص ذاته بوصفه حشوا ويعبر عن ذاته بذاته.

ينسج هذا النمط من الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظة منفصلة وذات طول متغير (عبارة ، كلمة ، شرح...)

إنها عناصر ذات وظيفة اعدادية ، كما تساعد القارئ على التذكر بتقوية ذاكرته.[1]

[1]- فليب هامون : المرجع السابق ، ص 122-123.

بعد هذا التصنيف للشخصيات ، يقدم "فيليب هامون" ملاحظتين في هذا الصدد نوجزهما فيما يلي :

1- يمكن للشخصية عن طريق التبادل أو التناوب، أن تعد جزء من هذه الأنماط الثلاثة المختصرة، ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق.

2- إن ما يهم خصوصا هذا النوع الأخير ، كما ستؤسس نظرية عامة للشخصية انطلاقا من التكافؤ والاستبدال والتكرار.إذ على الشخصية ينبني شكل الجنس الروائي. وتكون هذه الشخصية ممثلة على مستوى الدال بدوال متقطعة وبمجموعة من العلامات الموزعة والمدمجة في علامات المكان والزمان، وفي علامات الشخصيات الأخرى.

وتبدوا هذه العلامات على شكل اسم أو حرف أو كنية أو ضمير ، أو على شكل أقوال وأفعال وسلوكات تخضع لاختيارات الكاتب الجمالية. إذ يبرزها على شكل سيرة ذاتية أو حوار درامي أو مناجاة حوارية غنائية أو استرجاع أو استباق. فإذا غلب شكل تعبيري ما على باقي الأشكال ، سمي العمل الروائي باسمه. ولئن كانت الكلمة تخضع لمنطق علاقتها بباقي الكلمات في الجملة لتوليد الدلالة، فإن ذلك هو مصير الجملة في النص.

إن للجملة علاقة عضوية بباقي جمل هذا النص . إذا انتزعت الكلمة من الجملة ، فقدت حياتها .وإذا أزيلت الجملة من الفقرة ، انقطعت انفاسها ، كما تودع الفقرة الحياة إذا ما اجتثت جذورها من النص ، ذلك هو شأن كل العلامات الدالة على الشخصية ، سواء كانت قولية أم وصفية أم حوارية أم سردية ، فإنه يستحيل عليها الاخلال بالبنية الحكائية التي تجعل النص قابلا للقراءة مهما تكن درجة تجليها أو خفائها ومهما يكن مستوى منطقيتها وسببيتها ، ويمكن أن نقدم مثلا لخضوع العلامات والأشكال التعبيرية لطرائق التحفيز من خلال الاسم لكونها :

- مرئية (حرف "ظ" للدلالة على شخصية بدينة وحرف "أ" للدلالة على شخصية نحيلة).
- نطقية (دكّ: بمعنى ضرب الشيء بقوة حتى أدخله في باطن الأرض).
- شكلانية اشتقاقية (نقرأ معنى المواجهة في اسم "الوجيه").[1]

في هذه الحال يحلل الاسم بحسب مدلول الشخصية الذي يعتبر بالنسبة للقارئ ، مرجعا مستقبليا وأفق انتظار لـ "توقع" الشخصية التي لن تكتمل إلا بنهاية النص الروائي.

---

[1]- فليب هامون : المرجع السابق ، ص 123.

إن الشخصية التكريرية –إذا- هي التي يتشكل منها شكل الرواية في معظمه والتي هي عبارة عن دوال تتراوح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة والفقرات التي تتداخل فيما بينها في النسيج الروائي.

في السياق نفسه نجد "رولان بارت" (R.Barthes) ينتقد شعرية أرسطو لكونها تجعل مفهوم الشخصية في المرتبة الثانية بعد مفهوم الحركة أو الفعل ، على حد قوله :

"إن مفهوم الشخصية في الشعرية الأرسطية مفهوم ثانوي لأنه يخضع كلية لمفهوم الفعل : يمكن أن توجد حكاية بدون "طبائع" ، يقول أرسطو، ولا يمكن أن توجد طبائع بدون حكاية (...) ، وإلى زمن متأخر ، فإن الشخصية لم تكن حتى ذلك الحين سوى اسم أو وكيل فعل ، قد صارت لها كثافة نفسية ، كما غدت فردا "شخصا"، وبعبارة أخرى ، صارت "كائنا" جاهزا بامتلاء ، مع أنها لن تفعل أي شيء بطبيعة الحال قبل أن تتحرك حتى ، لقد توقفت الشخصية عن أن تكون تابعة للفعل ، إذ تقمصت على الفور ذاتا نفسية، وبإمكان هذه الذات أن تخضع لقائمة كان شكلها الأنقى لائحة "استعمالات" المسرح البرجوازي (المتأنقة ، الأب النبيل...)"[1]

هكذا نلاحظ معارضة "بارث" لشعرية أرسطو على أنها أعطت أولوية للحركة والفعل ، في حين جعلت مفهوم الشخصية في المرتبة الثانية . وبعدها يقوم الناقد باستعراض مراحل التطور الحاصل في مفهوم الشخصية منذ كانت مجرد اسم أو وكيل فعل (Agent d'action) إلى أن صارت محفوفة بدلالات نفسية.

هكذا أصبح ينظر إليها وكأنها شخص حقيقي مع أنها لغة يتعذر عليها الفعل، بالأحرى الحركة .ثم ينفي عنها كونها تابعة للفعل في المسرح البرجوازي الذي يقدم نماذج من الذوات النفسية.وبعد ذلك يتحدث "بارث" عن وجهة نظر التحليل البنيوي إزاء مفهوم الشخصية والشخص فيقول : "ولقد حصل للتحليل البنيوي منذ أن ظهر ، أكبر نفور من معاملة الشخصية كذات حتى ولو كان ذلك من أجل تصنيفها ، لا وجود لمحكي بلا شخصيات أو على الأقل بلا وكلاء العالم ، غير أن هؤلاء الوكلاء متعددون ، يستحيل وصفهم وتصنيفهم بمصطلحات "الأشخاص" إما لاعتبارنا "الشخص" كشكل تاريخي محصور قصرا في بعض الأجناس ، ونتيجة لذلك ينبغي الاحتفاظ بكل المحكيات (قصص

[1]- R.Barthes, W.Kayser, WC .Booth, PH. Hamon : »Poétique du récit «, p 32-33.

شعبية ، نصوص معاصرة) التي تحتوي على وكلاء لا على أشخاص ، وإما أن نعلن بأن "الشخص" ما كان أبدا سوى عقلنة نقدية فرضها عصرنا على مجرد وكلاء سرديين . لقد حاول التحليل البنيوي جاهدا حتى الآن ، عدم تحديد الشخصية بمصطلحات البواطن النفسية من خلال فرضيات مختلفة ، تحديدها لا كـ "كائن" بل كمشارك."[1]

نستخلص من هذا القول النقدي رفض التحليل البنيوي معاملة الشخصية بصفتها "كائنا" جاهزا أو ذات نفسية ، على اعتبار أنه يستحيل وصف وتصنيف الشخصيات والوكلاء بمصطلح "الشخص" لأحد الأمرين : إما لكوننا نعتبر مفهوم الشخص شكلا تاريخيا ينحصر بشكل قسري في بعض الأجناس المعروفة بحيث يجب الاحتفاظ بجميع المحكيات التي تتضمن وكلاء ، وإما لكون مفهوم الشخص صادرا عن نزعة عقلانية حتمتها الظروف الراهنة على ما هو عبارة عن وكيل سردي لا يخلو منه محكي في العالم.أما التحليل البنيوي ، فإنه لم يحاول تحديد الشخصية بوصفها كائنا واقعيا أو تحديدها بمصطلحات الحالة النفسية ، بل بوصفها مشاركا (Participant) [2] ذلك الذي يشارك ، من وجهة نظر بارث ، في المحاور الدلالية الكبرى الثلاثة التي تتواجد في الجملة مثل : الفاعل والمفعول به والمسند إليه والظروف.

بهذا يصل بارث إلى تعريف محدد للشخصية الروائية على أنها :"نتاج عمل تأليفي"[3] وكان يقصد بأن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي.

أما "بنفنست" (E.Benveniste) فيرى أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها ، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي : أولا لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة على ما هو ضد الشخصية ، أي على ما هو ليس بشخصية محددة، مثال ذلك : ضمير الغائب ، فهذا الضمير في نظر الناقد "بنفست" "ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية "[4] لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل

---

[1]- بارث : المرجع السابق ، ص34.

[2]- المرجع نفسه ، ص35.

[3] - Roland .Barthes :S/Z ,Ed :Seuil , paris 1976, P 74.

[4] -E.Benveniste :Problème de linguistique générale .Gallimard T :I, 1976 ,P228.

برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية.

إن "غريماس" بتمييزه بين العامل والممثل قدم فهما جديدا للشخصية في الحكي ، هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة ، وهي قريبة من مدلول "الشخصية المعنوية" في عالم الاقتصاد. فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ، ذلك أن العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين .كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا : فقد يكون مجرد فكرة (كفكرة الانتحار في قصة الجوع)، وقد يكون جمادا (كقنطرة نهر النيل)، أو حيوانا الخ ، هكذا تصبح مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه.[1]

إن مفهوم الشخصية الحكائية عند "غريماس" يمكن التمييز فيه بين مستويين:

- مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ، ولايهتم بالذوات المنجزة لها.
- مستوى ممثلي : تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي .فهو شخص فاعل ، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية .فمثلا في قصة الجوع ، نجد كل من : عبد القوي شاكر يشارك مع الزوجة ، عم سليمان الخباز في تحقيق الانتحار.

إن عدة عوامل في كل حكي محدود على الدوام في ستة هي: المرسل – المرسل إليه، الذات الموضوع ، المساعد ، المعارض ، أما عدد الممثلين فلا حدود له.

أما البنائية المعاصرة ، فلقد ركزت في نظرتها للشخصية على مفهوم الوظائف في اللسانيات .ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة من خارج سياقها بل أنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة ، حتى لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء ، يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية ، كما هو الأمر في هيئة اجتماعية ما.[2]

---

[1] -J.Greimas : Sémantique structurale p181.

[2] -O.Ducrot/T.Todorov :dictionnaire encyclopédique des science du langage p 270-271.

هكذا اعتبر تودوروف الشخصية قضية لسانية حيث جردها من محتواها الدلالي ليسند إليها الوظائف النحوية فيجعلها الفاعل في العبارة السردية.

وبالتالي نظر إلى النص الروائي – وفق هذا التصور- ذلك أن ما هو أساسي فيه ، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات ، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص.

2- مفهوم الشخص والشخصية عند النقاد العرب: قبل أن نعرض آراء النقاد والمنظرين العرب حول مفهوم "الشخص والشخصية"، لنبحث عن دلالتها اللغوية.

لقد جاء في لسان العرب من مادة "شخص" عن تعريف الشخصية ما يأتي:

" والشخص : سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد ، نقول ثلاثة أشخاص ، وكل شيء رأيت جسمانه ، فقد رأيت شخصه .الشخص : كل جسم له ارتفاع وظهور ، المراد به اثباث الذات ، فاستعير لها لفظ "الشخص".[1]

يبتعد المفهوم الاصطلاحي لـ "الشخص والشخصية" في الأدب والنقد الروائيين عن دلالتها اللغوية ، إذ نعني "بالشخص" الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع ، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ، ويفكر ويشعر ويرغب في وعن الشيء ، كما يفرح ويحزن ، يسعد أو يشقى ، يرتاح وينام ، يستيقظ بعد حلم فيتصور أو يتخيل ثم يتحدث ...إنه الإنسان الجامد أو المتحرك في الحياة بناسها وأشيائها.

---

[1]- ابن منظور : "لسان العرب" ، ط1، دار صادر ، بيروت ، 2000، مج 08 ، ص36.

أما الشخصية ، فلا يقصد بها مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي ، والتي هي موضوع المعرفة النفسية ولا السلوكات التي هي مجال بحث الإنسان وعلم الاجتماع- يقصد بالشخصية ماهو شائع ومتداول في الحديث عن الرواية ونقدها. إنه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية ، عن طريق أسلبة اللغة وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز ، مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادة بكلمة "شخص" للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته.[1]

يرى الناقد "محمد سويتري" أن الشخص هو ذلك الكائن الحي الذي ينعم بالحياة في مختلف مجالاتها ، أي هو الانسان الواقعي بمساوئه ومحاسنه مثلما خلقه الله، في حين أن الشخصية هي من ابتكار الكاتب القصصي ، فهو الذي لصق بها أقدارها ويجعلها تسعى وتناضل وتشقى وتموت ، إنها من ابداع خياله ، وقد يصوغها أحيانا من التاريخ أو الملاحظة المباشرة أو محيطه الخاص .إن الشخصية في العالم الروائي ، ليست وجودا واقعيا بمقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم. هكذا تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا ، ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكه شفرة العلامات الدالة. كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها ويمكن –هنا- أن تكون العلامة حرف أو كلمة أو عبارة أو جملة . ثم أن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها العلامات ، هي ما يحيل إلى مفهوم "الشخصية" لا "الشخص" لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة التي تمنح من جميع لغات المجتمع ومن جميع مجالات الحياة المعرفية ، نستحضر المفاهيم لا الأشخاص ، كما نستحضر الدلالة لا المرجع.

وهكذا فإن الشخصية الروائية هي عبارة عن تركيب من الصفات والسمات الخلقية والخلقية ، تقوم بانجاز حدث مدفوعة بدوافع سيكيولوجية ، واجتماعية كامنة وراء الحدث.

حاولت الناقدة "خالدة سعيد" تقديم مفهوم لـ"الشخص والشخصية" وذلك من خلال تحليلها لرواية ثرثرة فوق النيل للكاتب الروائي نجيب محفوظ ، ولكنها وقعت في لبس ولم

[1]-محمد سويتري : النقد البنيوي والنص الروائي ، افريقيا الشرق 1991، ص70.

تدرك الفرق الموجود بين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية ويتجلى لنا ذلك في قولها: "هذه الشخصيات منقسمة على نفسها تعيش حالة من التناقض والازدواج. تتفاوت في قدرتها على الانسجام مع الحياة العامة ، ولكنها جميعها منفصمة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي، وعلاقتها بالحياة العامة علاقة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورة العيش ، و ليس انتماء .فما منهم من يؤمن بمعنى عمله ، أو روابطه العائلية . وليس منهم شخص واحد يرتبط ارتباطا عميقا بأي شيء . بل إنهم في هروبهم لا يسعون إلى استحضار غائب، كلحظة ماضية، أو علاقة أو حالة ما. يلتمسون الغياب الفكري ، غياب الوعي لعجزهم عن مواجهة الفراغ والعبث ،وعدم قدرتهم على معاينة التناقض."[1]

يتضح لنا من هذا القول ميل الناقدة إلى المنهج التأويلي النفسي والاجتماعي ، إذ تعامل الشخصيات كأشخاص حقيقيين مثلما يعاملها نجيب محفوظ بصفته مبدعا وناقدا مباشرا للحياة ، يقتضي منه الإبداع الاتصال الفوري بتلك الأشخاص قصد الإمساك بالعنصر الصراعي والمأساوي فيها. كما يتبين لنا أيضا أن هذا القول النقدي ينفي نفيا مطلقا كون خالدة سعيد تتحدث عن الشخصية الروائية التي هي من صنع الكاتب الروائي ، بوصفها المكون الجوهري لقصة الرواية رغم استعمالها مصطلح "الشخصيات" .وهذا راجع لاستنادها على النقد التأويلي العالم ، مسيجة بمنهج التأويل النفسي الإجتماعي. وقد نهجت الناقدة النهج نفسه في تحليلها ودراستها رواية حليم بركات "عودة الطائر إلى البحر".[2]

فرغم تجربتها الكبيرة في القراءة النقدية ، ورغم كونها تدرك أن الشخصية الروائية ليست إلا ممثلا للشخص الواقعي ، إلا أنها تعود إلى التأويل العالم مستعملة مصطلح "الشخص" بدلا من مصطلح "الشخصية" التي كان ينبغي أن تكتفي بدراستها بصفتها مكونا روائيا في علاقته بباقي مكونات الرواية لقولها : "ولعل كل شخص من أشخاص الرواية يمثل وجها من وجوه البطل الحقيقي: الإنسان العربي في تفككه واغترابه وتصدع عالمه".[3]

[1]- خالدة سعيد : حركية الإبداع – دراسة في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت 1979 ، ص233.

[2]- محمد سويتري : النقد البنيوي والنص الروائي ، افريقيا الشرق 1991، ص81.

[3]- خالدة سعيد : حركية الإبداع، ص 274

أما الناقد "سمر روحي الفيصل" فنجده يختلف عن الناقدة "خالدة سعيد" في نظرته لمفهوم "الشخص والشخصية" فهو يستوعب الفوارق القائمة بين الشخص الواقعي ، والبشخصية الروائية ، بحيث ينظر إلى هذه الأخيرة من زاوية جمالية أحيانا.

يعتبر "سمر روحي الفيصل" الشخصية اجتماعيا على حد قوله : "يبدو أن الرواية "أحزان الرماد" تؤمن بالمقولة التالية : "إن الشخصية الروائية ، وهي الشخصية فنية صرف ، معادل للشخصية الاجتماعية ، أو هي نفسها."[1]

إن الإدراك الفني للشخصية الروائية يبقى مبهما عند الناقد ، لأنه لا يحلل هذه الشخصية من خلال لغتها مثلا ، بقدر ما يبحث عنها من خلال الشخص في واقعيته (المرجع الاجتماعي للإنسان) كما جاء في قوله : ""ففي الرواية شكل كامل للبرجوازي وللايجابي وللخائن وللساقط ليس غير.أما دفئ الشخصية الانسانية وحرارتها ، وترددها ، وايجابها وسلبها ، وضعفها وقوتها ، وجبروتها فليس هناك شيء من ذلك".[2]

ما نلاحظه –هنا- هو طغيان التحليل الاجتماعي والفلسفي على التحليل الفني الذي يتناول الشخصية الروائية في علاقتها بالسارد أو بشخصية أخرى، أو بالزمان أو المكان على مستوى المحكي أو القصة.

يعتبر الناقد الشخصية مجرد نموذج لا يقدم سوى سورة دلالية محاثية للغة المعبر بها عن المرجع الذي يحضر حضورا ثابتا في بنيات مقاطع الناقد النقدية كما هو في قوله: " إن شخصية الياقوتي المدانة في الرواية نموذج لمجتمع يريد عبد النبي حجازي –مؤلف الرواية- إدانته . بمعنى أن المؤلف لم يلجأ إلى تصوير المجتمع في مفاسده ومباذله ، وإنما لجأ إلى أسلوب معاكس تماما صور فيه رجلا انغمس فيه الفساد حتى أذنيه".[3]

بعد هذا التمييز بين مفهوم الشخص والشخصية ، يذهب الناقد إلى تصنيف الشخصيات الروائية إلى محورية وثانوية وهامشية ، والعمل نفسه قام به الناقد "سعيد يقطين" في معاملته مع الشخصية نستخلص من قوله : " وما يعطيها صفة الثبات هذه هي

---

[1]- سمر روحي الفيصل : ملامح في الرواية السورية ، منشورات اتحاد العرب ، دمشق 1979 ، ص 44-45.

[2]- سمر روحي الفيصل : المرجع سابق ، ص 68.

[3]- المرجع نفسه ، ص133.

ورود ذكرها مرارا في الخطاب كشيء متحدث عنه ، دون أن نجد لها الحضور نفسه الذي نجده مع الشخصيات المحورية كذوات متحركة. وهذه الصفة تعطيها طابع الرمزية".[1]

كما نجده ينسب لبعضها أدوارا ثانوية أو وظائف تقديمية أو تكميلية تعمل على توضيح العالم الروائي مثلما جاء في قوله :" كل هذه الشخصيات لا نجدها دورا أساسيا في الخطاب ، ووظيفتها هي تقديم وتكميل صورة كلية عن العالم الروائي من خلال الاستدعاء أو الوصف ، أو الحديث عنها في لحظة من اللحظات التي يتوقف فيها السرد في مجرى الخطاب".[2]

يتبين لنا أن الناقد قد ميز بين مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية في العمل الروائي حيث يختلقها الروائي من أجل استكمال الصورة الروائية لديه ، وهكذا نلفي الناقد يطلق عليها مصطلح :" الأشخاص الذين يشكلون العالم الثاني في القصة".[3]

أما الناقد عبد الملك مرتاض ، فقد اهتم بعنصر الشخصية من خلال دراسة قام بها للقصة الجزائرية المعاصرة نذكر من بينها :"هلال" لأحمد منور ،"إجازة بين الثوار" لعثمان السائح ،"الرجل والمزرعة" لعبد الحميد بن هدوقة ، ولقد قيد الناقد دراسته فإذا هو يتناول "سلوك الشخصيات" ويريد بمفهوم السلوك "الحركة والفعل" [4] الذين يصدران من الشخصية.

إن الشخصية عند الناقد ليست فقط محيط تنبعث منه المهام والهموم والمشاعر والرغبات ، وإنما هي كذلك مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث ، وهي في الوقت ذاته تتعرض لافراز هذا الشر أو ذاك الخير ، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع ، ثم أنها هي التي تسرد لغيرها ، أو يقع عليها سرد غيرها ، وهي بهذا المفهوم أداة وصف ،أي أداة للسرد والعرض.

بهذا تكون الشخصية من وجهة نظر الناقد ، عبارة عن انتاج ورسم لأثر يتجلى في حركتها وسعيها ، وفي فعلها ونشاطها ، وبالتالي تكون الشخصية من صنع الكاتب الروائي

---

[1]-سعيد يقطين : القراءة والتجربة حول "التجريب" في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985، ص227.

[2]- المرجع نفسه ، ص 230.

[3]- سعيد يقطين : المرجع سابق ، ص38.

[4]- عبد الملك مرتاض : القصة الجزائرية المعاصرة ، ص 67.

الذي يتصرف في أفعالها وأقوالها يقولبها حسب رغبته داخل النص الروائي. كما نلاحظ أن الناقد – في إطار دراسته للروايات السابقة الذكر – قد استعمل مصطلح شخصية (Personnage) ولم يستعمل مصطلح شخص (Personne) الذي خصص للكائن الحي الإنسان في الواقع.

المبحث الثاني: "الشخصية باعتبارها فواعل".

لقد تم التمييز بين مفهوم الشخص الواقعي ومفهوم الشخصية الروائية في النقد العربي والنقد الغربي الذي مهد لاعتبار الشخصية الروائية فاعلا يقوم بالفعل أو يقع عليه الفعل.

يحدد "بروب" (Propp) ، في حديثه عن المنهج والمادة ، الوظيفة بأنها فعل الشخصية الذي يحدد من ناحية معناه ، في سياق الأحداث وبأنها الجزء الجوهري من الخرافة وعنصرها الثابت. ويعرف "بروب" الوظيفة على النحو التالي : "ونعني بالوظيفة: عمل شخصية ما ، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة".[1]

وهكذا يختزل عدد الوظائف إلى إحدى وثلاثين وظيفة متماثلة بحيث تكون لجميع الخرافات نفس البنية.

وتنحصر الفرضيات التي انطلق منها بروب في إطار دراسته لمجموعة من الحكايات العجيبة الروسية فيما يلي:

1- إن العناصر الثابتة في الحكاية ، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات ،وكيفما كانت الطريقة التي تم بها انجازها . ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الخرافة.

2- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها الخرافة العجيبة محدود.

3- إن تتابع الوظائف متشابه في جميع الحكايات الخرافية.

[1] - V.Propp : Morphologie du conte , p 31.

4- تنتمي جميع الخرافات إلى نمط واحد من حيث بنيتها.[1]

بعد تحديده للوظائف وحصره لعددها ، قام "بروب" بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة ، فرأى أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات وهي:

المتعدّي (Agresseur)، الواهب (Donateur)، المساعد (Adjuvant)، الأميرة (Princesse)، الباعث (Mandateur)، البطل (Héros)، البطل الزائف (Faux Héros). وقد لاحظ أن كل شخصية من هذه الشخصيات تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة (31 وظيفة).[2]

هكذا لم تعد الشخصية تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال.

بعد نشر كتاب "بروب" مورفولوجية الخرافة (1928) يقدم "غريماس" وجهة نظره حول وظائف "بروب" بعد أن اختزلها إلى عدد محدود جدا (ست وظائف أساسية). ومفاد وجهة نظره تلك أن الوظائف عبارة عن أدوار تقوم بها الألفاظ . يتجلى ذلك عندما يحاول المرء استعادة التعاريف النحوية القديمة بصيغها التقليدية : الفاعل هو من يفعل الفعل – المفعول به هو من يقع عليه الفعل . هكذا تصير الجملة مجرد مشهد (Spectacle) يتميز بالثبات والإستمرارية بينما يتبدل الممثلون ويتغير محتوى الأعمال. أما الملفوظ المشهد (Enoncé Spectacle) ، فإنه يبقى على حاله دون أن يتغير لأن استمراريته رهينة بتوزيع الأدوار وحسب. كما يصبح من الصعب على هذه الاستمرارية أن تكون عريضة خاصة عندما يكون عدد الأدوار الموزعة محدودا.[3]

يرى غريماس أن لابد من تصحيح الصيغة الثلاثية (الفعل- الفاعل- المفعول به) الناقصة باستبدالها بمقولتين عاملتين في شكل تعارض وهما مقولتان:

الذات ضد الموضوع

المرسل ضد المرسل إليه.

[1] - المرجع نفسه ، ص 31-33.

[2]- فلادمير بروب : المرجع السابق ، ص36.

[3] - Greimas :Sémantique structurale , p 173.

كما يرى أيضا أنه من المحال تحديد – على المستوى النظري- الكون الدلالي الأصغر (micro-univers) (وهو كل عمل قصصي أو مسرحي) بصفته كلا دالا ، إلا عند ظهوره أمامنا في صورة مشهد أو على شكل بنية عاملية . أما على مستوى الممارسة ، فد ارتأى غريماس أنه من اللازم اتخاذ ترتيبين تطبيقيين قصد مطابقة هذا النموذج العاملي المستعار من التركيب النحوي بقانونه الجديد وأبعاد الكون الأصغر الجديد كذلك ، والترتيبان هما :

التصدي لاختزال العاملين التركيبيين إلى قانونهما الدلالي.

1- جمع كل الوظائف المتجلبة في متن والمنسوبة إلى عامل دلالي واحد مهما يكن توزيعها حتى يكتسب كل عامل ظاهر استثماره الدلالي الخاص به.[1]

هذا،ويبرز غريماس استثمار الرغبة المشابه للاستثمار الذي تحقق في البنية العاملية كما عرفت عند "بروب" و"سوريو" (Souriau)،العلاقة القائمة بين الذات والموضوع. وعليه يمكن اعتبار العلاقة الغائية الواقعة على البعد الأسطوري للتجلي وحدة سيمية (Sémème) تحقق أثر معنى الرغبة.ويقود غريماس – لذلك- مثالا وهو عرض من نوع (بحث سان-غرال)(La quête de Saint Graal) تتمفصل فيه العوامل الأربعة على شكل فئتين.[2]

<u>الذات</u>	<u>بطل</u>
الموضوع	سان-غرال
<u>المرسل</u>	<u>الله</u>
المرسل إليه	الإنسانية

على هذا النحو تشكل المقولتان العامليتان معا نموذجا بسيطا يتمحور كله حول الموضوع لكنه في الآن ذاته موضوع رغبة وموضوع تواصل.

في حين لم تنبثق المقولة الثالثة: المساعد ضد معارض . عن تركيب نحوي بقدر ما انبثقت عن تعارضات اللغة، إذ يعين على المساعد على تحقيق رغبة مع تذليل صعوبات التواصل ، بينما يخلق المعاكس عراقيل ليحول دون تحقيق الرغبة أو ايصال موضوع.

[1]- غريماس : المرجع السابق ، ص 176.

[2]- المرجع نفسه ، ص 178.

ثم يلاحظ غريماس أنه إذا كانت مقولة "الذات ضد الموضوع" ومقولة "المرسل ضد المرسل إليه " رئيسيتين ، فإن مقولة "المساعد ضد المعارض" ثانوية لكون هذين العاملين الأخيرين مجرد مشاركين ظرفيين لا عاملي مشهد حقيقي ، كما أن أسماء الفواعل وأسماء المفاعيل ليسوا ، إلا صفات تحدد موصوفات مثلما تحدد الأحوال أفعالها.[1]

هكذا فإن الشخصية الروائية، من وجهة النظر الألسنية، لا تحدد بميولها النفسية وخصائصها الخلقية، وإنما بموقفها داخل القصة ، أو بعملها أو دورها فيه، وبهذا فإنه يتم النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية. فليس من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل، والفاعل النحوي هو من قام بالفعل. وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة ، ذلك أن هذه الأخيرة مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الشخصيات (عوامل) التي حددها غريماس في ست مصنفة في ثلاثة أزواج متعارضة:

- عامل الذات / عامل الموضوع.
- عامل المرسل / عامل المرسل إليه.
- عامل المساعد / عامل المعارض.

وبالتالي،وجب علينا تحديد الأدوار والوظائف في قصة الجوع مبرزين النموذج العاملي:

"- ... استسلمت لليأس. ثم توثبت لألقي بنفسي..."[2]

إن محور السعي أو موضوع الرغبة هو "الانتحار" مثلما هو وارد في الملفوظ ، في حين يتمثل الذات في ابراهيم حنفي ، يدل عليه ضمير الأنا المتكلم ، إنه عامل واحد.

نلاحظ من خلال الملفوظ المذكور أعلاه تحقيق النمط الدلالي الرئيسي ، بما أن ابراهيم حنفي (الذات) أراد الانتحار ، في حين تعتبر الأنماط الدلالية المتبقية والتي تتلخص في عناصر الكفاءة: وجوب الفعل، معرفة الفعل، القدرة على الفعل ، مكتسبة قبليا .وهي إحدى الصفات الجوهرية التي تميز العامل الفردي (الذات) الوارد في الملفوظ ، وعليه نقدم بنيته التواصلية على الشكل الموالي:

المرسل ←———— الموضوع ←———— المرسل إليه

(اليأس) (الانتحار) ——— (المجتمع)

[2]- نجيب محفوظ: "الجوع" همس الجنون، ص122.

و تأتي المقطوعة الثانية مختلفة عن الأولى من حيث الإرسال و الموضوع والتلقي:
"- ...و لما صار منه على بعد قريب رأه يقفز بحركة مباغتة إلى أعلى السور ثم توثب كأنما ليلقس بنفسه إلى النسل، فاندفع نحوه بسرعة.

جنونية و أدركه في اللحظة الفاصلة، فأمسك بيسراه و جذبه

إلى الخلف بشدة فسقط على الإفريز عوض ان يسقط عن النهر..."[1]

يظهر على مستوى المقطوعة الثانية عامل فرد آخر لم يظهر سابقا، لأن المقطوعة الأولى لا تمثل عالم القصة الذي "يمكن أن يتحدد كعالم، أي ككل دلالي، إلا في الحدود التي يبرز فيها أمامنا كمشهد بسيط، و كيفية للقائمين بالأفعال."[2]

يعتبر الوجيه عاملا مستقلا عن العامل السابق وموضوع سعيه هو إنقاذ إبراهيم حنفي من الانتحار، وإعادة الأمل إلى حياته.

المرسل	← الموضوع	← المرسل إليه
الوجيه	معارضة الإنتحار	ابراهيم حنفي.

إن عملية الدخول إلى البنية العاملية لمقطوعة ليس بمثابة الدخول إلى انسجامها النموذجي وحسب وإنما النحوي أيضا، وبالتالي ، إمكانية تحديد مختلف البنى النصية لأن العامل يحيل إلى متصور نحوي يمفصل الملفوظ الأساسي إلى وظائف.[3]

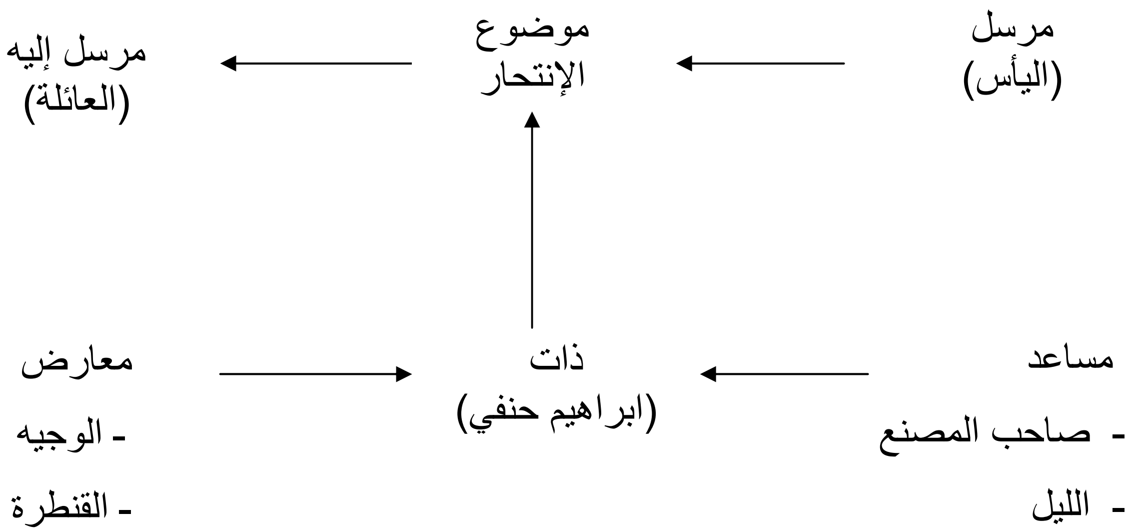
[1]- نجيب محفوظ: المصدر السابق ، ص118.

[2] -PH. Hamon :pour un statut sémiologique du personnage , in poétique du récit ,p :139-140

[3] - A.J Greimas ,J.Courtes :Sémiotique ,dictionnaire raisonné des sciences du langage, p3.

من هذا المنطلق يمكننا تفكيك القصة إلى وحدات نحوية ، بغض النظر عن موقعها التركيبي . وبالتالي سنلجأ إلى النموذج العاملي الغريماسي لتبيان أهم العوامل التي تدخل في هندية البنى السردية الكبرى.

الترسيمة العاملية:



إن هذا التجمع العاملي قد توزع على الشكل التالي:

1- الإستسلام (اليأس يحفز الذات على الانتحار ، فتستسلم له ، لأنها وجدت سبيل الخلاص من الحياة الشاقة).

"- وألقيت بناظري إلى النهر طويلا واستسلمت لليأس".[1]

2- الاستفادة التي ستكون للمرسل إليه (العائلة) الذي سيتحرر من قيد الجوع والحرمان إذا ما تحقق الموضوع.

"-... وقلت لنفسي ، إنني إذا اختفيت من حياتها فلن يعيبها إطعام الأطفال . ليكن عم سليمان أو غيره أما أنا فلا."[2]

---

[1]- نجيب محفوظ : "الجوع" همس الجنون ، ص122.

[2]- نفسه.

3- وجود الرغبة لدى الذات حتى تجعل منها ذات فرضية:

"- وما علي إلا أن أوجه غضبي إلى نفسي فتكون الضحية ..."[1]

5- انتقال الذات من ذات فرضية إلى ذات فاعلة محققة للموضوع:

"- ثم توثبت لألقي بنفسي ولكنك حلت بيني وبين ما أريد".[2]

ولقد وضعنا عبد القوي شاكر (صاحب المصنع) في خانة "المساعد" لأن تموضعه هذا له علاقة كبرى بالملفوظ الأول الدال على الشروع في عملية الانتحار وما قام به من فعل يعد من الدوافع الرئيسية لتحقيق الموضوع.

- ولما تماثلت للشفاء مضيت إلى البيك صاحب المصانع ...فتلقاني
آسفا وأعلن أني قطعت ذراعي من جراء إهمالي ... وقلت له إنه
القضاء الذي لا يرد فهزّ رأسه آسفا وتصدق علي بمبلغ يسير..."[3]

تؤكد هذه المقطوعة أن دلالة الأسف ، يعني تحمل ابراهيم حنفي مسؤولية ما حدث له ، كما أن دلالة التصدق بالمال القليل ، يعني رفض صاحب المصنع ابراهيم "كعامل" في المصنع . وبالتالي القضاء على سبيل العيش ، الذي يؤدي إلى تطلع ابراهيم على مصيره ومصير عائلته السلبي يجسدها الملفوظ الموالي:

"- فقلت له إن هذا المبلغ لابد عاجلا أو آجلا ، وإني وأسرتي
سنموت جوعا ، إذا لم تدركنا رحمته..." [4]

وثمة عامل آخر قمنا بتصنيفه ضمن خانة المساعدين ، إنه عامل "الليل" الذي يعتبر مساعد جزئي لعملية الانتحار. الليل يعني الظلام المقيد للنور المرتبط بالأمل .أمل عودة ابراهيم إلى المصنع:

"- إذا طلع عليك صباح الغد فتوجه من فورك إلى المصنع..."[5]

---

[1]- نفسه.

[2]- نفسه.

[3]- نجيب محفوظ : الجوع همس الجنون ، ص 120.

[4]- نفسه.

[5]- نفسه ، ص122.

إذن ، مادام الليل مهيمن فلا جدوى من العودة إلى العمل ، هذا يعني أن الوضعية المعيشية تبقى على حالها (جوع وفقر وحرمان)، كما أن الليل يحيل إلى السكون ، عدم الحركة. هذه الحركة التي تمنع ابراهيم من القيام بمحاولته الانتحارية ، والعكس صحيح.

"- انتصف الليل ... ولم يكن يقطعها في تلك الساعة إلا السيارات
لمنطلقة في فترات متقطعة ..."[1]

أما ما يعارض الذات في موضوع ما ، تمثله المعارضين ويعتبر "الوجيه" الفاعل الرئيسي في ذلك ، لما قام به من دور ايجابي متمثل في انقاذ ابراهيم حنفي ، من الهلاك مثلما جاء على لسان الذات:

"- ولكنك حلت بيني وبين ما أريد".[2]

وهذه كانت المساعدة الأولى التي قام بها الوجيه ، كفعل ايجابي ازاء الذات ، ابراهيم حنفي ، أما الفعل الايجابي الثاني أو المساعدة الثانية التي قدمها الوجيه لابراهيم ، تتمثل في النقود لحل المشكل مؤقتا ، واعدا إياه بالعودة إلى العمل كما منحه بطاقة يقدمها لمن أراد منعه من الدخول إلى المصنع:

"- فضحك الوجيه وكان قد بث في المسألة برأي قاطع،
وبحث في جيوبه عن نقود فضية فعثر بقطعة ذات عشرة
قروش فدسها في يد الرجل وقال:
- استعن بهذه على إصلاح أمرك ، وإذا طلع عليك يوم الغد
فتوجه من فورك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه ستجدني
في انتظارك ، وهاك بطاقة تقدمها لمن يعترض سبيلك".[3]

وفي الوقت نفسه نجد الوجيه ، يقوم بدورين دور المعارض إزاء "ابراهيم حنفي" ومساعد إزاء والده (صاحب المصنع) ، فعندما وعد ابراهيم بالعودة إلى المصنع كان بمثابة المعارض لرغبة والده (طرد الذات) ، ولكن يعد هذا الفعل مساعدة لوالده للتخلص من ذنب

---

[1]- نفسه ، ص118.

[2]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص122.

[3]- المصدر نفسه ، ص122.

اقترفه في حق العامل البسيط (ابراهيم حنفي)، والفعل الأول أملاه عليه واجب الإنسانية ، في حين الفعل الثاني أملاه عليه واجب اتجاه والده المخطئ:

"-... يعجب كيف أنه أتى في الوقت المناسب ليعفي أباه من وزر ثقيل..."[1]

ويقوم المساعد الثاني (القنطرة) بوظيفة مزدوجة أيضا ، إذ من جهة تعمل على مساعدة ابراهيم على تحقيق موضوعه (الانتحار):

"-... رأى رجلا رث الهيئة في جلباب قذر ينحني متقوسا
على سور القنطرة ملقيا برأسه إلى النهر... "[2]

ومن جهة أخرى تقوم القنطرة بفعل ايجابي اتجاه الذات ، وذلك بمعارضتها للموضوع عن طريق التواصل الذي تم بين الوجيه وابراهيم ، فقد جمعت بين الفاعلين.

إن العلاقة الثابثة بين مجموع العوامل السابقة : المرسل- المرسل إليه ، الذات ، الموضوع ، المساعد ، المعارض ، أدت إلى استقرار البنية ،وهذا الاستقرار يعد "عنصرا هاما في مقروئيته . وهذه المقروئية مرتبطة بواقع أن القارئ لا يستطيع وفقها موضعة شخصية داخل سلم الشخصيات النمطية وعلاقاتها التقابلية أو التشابهية فحسب ، وإنما توقع بعض المسارات النمطية ".[3]

لقد حافظت الشخصيات على مواقعها في القصة ، وحتى شخصية "عبد القوي شاكر" صاحب المصنع ، التي انحرفت عن وضعها من الإيجابي (رئيس نحو مرؤوس) أي مكافئ لابراهيم على عمله في المصنع بمنحه ما يساعده على الحياة، (أجرة شهرية) ،إلى السلبي محفز على الانتحار ، بطرد ابراهيم من العمل مورد العيش والحياة . ومع هذا بقيت مرتبطة بالموضوع ، لأن : إفشال الانتحار يرتكز على اقناع الوجيه "ابراهيم حنفي" عن العدول عن موضوعه وذلك عن طريق اعادته إلى المصنع الوالد (عبد القوي شاكر) والذي بموافقته سيعمل على تغيير الموضوع.

[1]- المصدر نفسه ، ص 123.

[2]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص 118.

[3] - PH.Hamon :pour un statut sémiologique du personnage , p : 45.

المبحث الثالث: الشخصيات وعلاقاتها.

يختلف النص الروائي –مثلا- عن النص الشعري بكونه يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلي من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش. إنه يخلق عالما بواسطة اللغة ، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله . تبرز لنا هذه البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بصورة أوضح في كون النص يقوم على أساس "القصة" بما تحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة.

وعلى الرغم من البعد التخييلي المضفى على عالم القصة ، فإن نص الرواية يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة.

إن البحث عن البنية الاجتماعية في النص المحلل "الجوع" يقودنا إلى الحديث عن الشخصيات وعلاقاتها وتفاعلها على مستوى النص ، باعتبارها جوهر النص القصصي.

هذه الشخصيات المعالجة في نص "الجوع" مستنقاة من واقع اجتماعي من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها ، فهي تعيش مع شخصيات أخرى ، تتفاعل معها وتتعالق بها ، هذه الشخصيات هي (الوجيه ، عبد القوي شاكر ، ابراهيم حنفي ، سليمان الخباز...) صور لغوية وتعبيرات عن عالم اجتماعي متكامل.[1] وهذه الصور المفكر فيها من قبل الكاتب الذي بناها ، وقدمها بمزيد من العناية والاكتمال ، لا يمكن أن نجدها في الواقع الذي نعيشه بأسمائها وأفعالها التي قامت بها داخل النص. فالكاتب وهو ينتجها ويبنيها بناء على تفاعله مع واقعه التجريبي يرمي من وراء ذلك إلى تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره أو يتخيل أن يراه ، أو كما يراه وفق موقفه منه.

[1]- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي "النص والسياق" ، ص 142.

هدفنا – في هذا الإطار- هو تشخيص علاقات الشخصيات فيما بينها في إطار العالم التخييلي الذي قدمت فيه لابراز البعد الاجتماعي الذي يرتهن إليه الكاتب في تقديمه إياها.

وهذا البعد الاجتماعي الأساس المركز عليه في الروايات يقوم بناء على الإئتلاف والاختلاف ، التعايش والصراع مع التشديد على البعد الاختلافي.

إن النص الذي بين أيدينا يحمل هذا البعد . فالشخصيات تعيش قلقا دائما مع ذاتها ومع محيطها. وهي تبعا لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس اجتماعي تتجلى فيه تراتبية اجتماعية وأخلاقية ، إن لها موقعا اجتماعيا محددا . ووفق هذا الموقع تتبنى مواقفها.

إن تركيز الكاتب حول شخصية رئيسية يعد من مميزات القصة القصيرة ، إذ يستطيع القارئ قراءتها في فترة قصيرة فقلة عدد الأشخاص يجعل الإمساك ببنيتهم الأساسية أمرا سهلا. ومن خلال المتن الذي نبحث فيه ، نلاحظ تماثل بين بنية المجتمع الروائي وعلاقات الشخصيات ضمن فضائها ، ويمكننا تشخيصها من خلال التركيز على الشخصيات المحورية:

1- إنها شخصيات غير مثقفة:

- الوجيه محمد عبد القوي : ابن رأسمالي مستهتر مسرف في شرب الخمرة ولعب القمار.
- عبد القوي شاكر : صاحب مصنع (رأسمالي) همه الوحيد استثمار الأموال.
- ابراهيم حنفي : عامل بالمصنع (الطبقة الكادحة).
- العم سليمان : صاحب فرن.

2-هذه الشخصيات تعيش قلما دائما (ذاتي أو اجتماعي) باستثناء عبد القوي شاكر (صاحب المصنع).

إن هذه الشخصيات تقدم لنا صورا عن الواقع العربي الذي كان يعيش رهينا لمخلفات الاستعمار (الطبقية) ، وواقع الانسان العربي الذي يعيش التمزق الداخلي بين عالم متناقض : عالم قيم مترسبة في أعماقه ، ويحاول التمرد عليها بوعيه بها، كما هو الحال مع الوجيه محمد عبد القوي يتعاطى الخمرة ولعب القمار وهما أمران يتعرضان مع القيم الإسلامية ، الوجيه ابن بيئة عربية مسلمة إنها جمهورية مصر العربية ، لكن ما كان يقوم به يتنافى مع الأخلاق والقيم العربية الإسلامية:

"- كان يتعاطاها بغير مبالاة بين رشيف الكؤوس وقذف الدعابات،
ثم ينساها بمجرد الانفصال عن المائدة الخضراء"[1]

- كما تمثل تلك الشخصيات عالم يتمسك بقيمه وأخلاقه مثلما هو الحال بالنسبة لابراهيم حنفي الذي كان يقوم بعملية التسول مكرها ، لأنه كان يريد أن يعيش بكرامة وكبرياء:

"... وهمت على وجهي في الطرقات أسأل السابلة مستدرا رحمتهم
بعرض بقية عضدي على أنظارهم ، متلهفا على الملاليم وكسر الخبز،
وعلم الله إني كنت ذا حياء وأنفة وأن إماتة هذه العاطفة النبيلة كلفني
ما لا أطيق من الألم و الخجل ..."[2]

وينتج عن هذا التناقض القائم : الإحساس بالتغرب والرفض وبالتالي المعاناة، معانات ابراهيم حنفي التي دفعته إلى محاولة الانتحار للتخلص من عبئ الحياة.

تبدو شخصية ابراهيم حنفي معرفة من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى ، ورغم التنوع الذي يبديه النص على هذا المستوى ، فإننا نستطيع اختزالها في المحمولات الجوهرية الثلاثة التي اقترحها "تودوروف" الرغبة ، البلاغ ، المشاركة.

إذ يظهر أن ابراهيم حنفي كانت له رغبة واحدة محددة أملتها الحادثة التي وقعت له بالمصنع ، والتي كانت ايعازا أساسيا ، وتتمثل هذه الرغبة في : الإنتحار سبيل الخلاص والراحة.

"- أدركت للحال كيف ينبغي أن أنهي الحياة . وخلت أن النيل
ضالتي المنشودة . وكأن قضاء إلهيا هداني إليه ليدلني على سبيل
الخلاص والراحة".[3]

---

[1]- نجيب محفوظ : "الجوع" همس الجنون ، ص118.

[2]- المصدر نفسه ، ص120.

[3]- المصدر نفسه ، ص122.

إلى أن يقول :

"- ثم توثبت لألقي بنفسي ولكنك حلت بيني وبين ما أريد".[1]

يعود "الكاف" في هذا الملفوظ القصصي على الوجيه ، لأن ابراهيم حنفي بصدد مخاطبته بصفته منقذ Sauveur ، تدخل برغبة منع الإنتحار ، فتوفر الرغبة لدى الشخصية الأولى: ابراهيم حنفي (الانتحار) ، ولدى الشخصية الثانية : (الوجيه)(منع الانتحار)، أدّى إلى فعل التواصل بينهما.

إن الإعتماد على الطابع المستقبلي في بنية الملفوظ :"... كيف ينبغي أن أنهي الحياة" يؤدي إلى تحديد الرغبة بالاعتماد على طريقة الإقناع المبنية على ارتدادات ذاتية متعلقة بالمعانات التي حلت بابراهيم حنفي بعد تعرضه للحادث الأليم ، ويعد هذا الشكل الابلاغي مدخلا لإقناع الوجيه ، برغبة ابراهيم في الانتحار:

"- ولكنك حلت بيني وبين ما أريد. هذا كل ما هنالك.

فهل أدركت الآن أي شرّ فعلت ؟ "[2]

نفهم من خلال هذه الرغبة في تحقيق "الغاية" ولو بشكل ضمني ، أن هذا المحمول الأولي ينطوي على محمول يقابله : ابراهيم حنفي، العامل البسيط يصبح متسول والمجتمع هو الذي أراد له ذلك ، وكأنه يدفع به إلى الانتحار ، هذا ما يظهره الملفوظ الموالي:

"-... ولشدة ما وجدت الحياة قاسية لا رحمة فيها...

همت على وجهي في الطرقات أسأل السابلة مستدرا رحمتهم

بعرض بقية عضدي على أنظارهم ، متلهفا على كسر الخبز..."[3]

إن الفاعل الجماعي الذي يجسده الضمير "هم" في هذه المرحلة من التلفظ هو الذي يحدد الغاية ، في الحين يبدو ابراهيم بعيدا عن القرار ومع تطور الملفوظات يتحقق عنصر التواصل بين الوجيه و ابراهيم خاصة عندما يقرر هذا الأخير اطلاعه على ماضيه وبعض دوافع الانتحار باجابة على السؤال الذي طرحه عليه:

- أهذا ما دفعك إلى محاولة الانتحار ؟

[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص 122.

[2]- نفسه.

[3]- المصدر نفسه ، ص120.

فقال الرجل وهو يهز رأسه كأنه يقول له بل أكثر وأكثر.[1]

وبعد أن يخبره بأسباب انقلاب حاله من الإيجابي إلى السلبي ، بسبب الحدث المؤلم الذي وقع له بالمصنع فغير من مجرى حياته، من وضعيته عامل بسيط قادر على تحمل مسؤولية الحياة الزوجية إلى وضعية متسول بعاهة مستديمة ، عجز أفقده قواه والأمل في الحياة. يصل بهما التواصل إلى مرحلة العقد (Acte):

"- هل إذا تركتك الآن تعود:؟"

إلى أن يقول:

"- استعن بهذه على اصلاح أمرك وإذا طلع عليك صباح الغد

فتوجه من فورك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه وستجدني هناك

في انتظارك ..."[2]

يمكن اعتبار هذا العقد مفتاح المشاركة الذي سيؤدي إلى افشال المحاولة المتعلقة بالإنتحار.

إذن، تصبح العلاقة بين الوجيه وابراهيم علاقة اتصال. وهكذا يقرر إعادة الأمل إلى نفس يائسة منكسرة ، كما يعيد جمع شمل عائلة كانت على وشك التبعثر "إنها عائلة ابراهيم" كما يقرر أيضا –أي الوجيه- التخلص من عقبة اعترضت سبيله والمتمثلة في الخطيئة التي ارتكبها والده في حق ابراهيم حنفي ، يتجلى هذا في الملفوظات الموالية:

"- أجل عزمتك فما يزال لديك متسع من الأمل وسأجد لك عملا كبواب..."

"- وتحوّل عنه ومضى في طريقه متفكرا... يعجب كيف أنه

أتى في الوقت المناسب ليعفي أباه من وزر ثقيل ..."[3]

هكذا تكون العلاقة بين ابراهيم والوجيه علاقة منقذ Sauveur نحو منقذ Sauvé أو مساعد نحو مساعد.

إن هذه المساعدة المصطنعة على مستوى النص والتي تتجلى في (العودة إلى المصنع) لم تحصل إلا من خلال محور قاعدي: (التواصل والحوار).

---

[1]- نجيب محفوظ : "الجوع" عن همس الجنون ، ص121.

[2]- المصدر نفسه ، ص122.

[3]- المصدر نفسه ، ص 122-123.

أما باقي الشخصيات ، فسنحاول أن نركز على الشبكة المحددة لعلاقاتها من خلال وضعياتها الاجتماعية ، وعلاقتها بالحدث الرئيسي:

يظهر من خلال النص أن عبد القوي شاكر كانت له رغبة ثابتة : طرد ابراهيم حنفي من المصنع بعد الحادث:

"-... فوعدني أن يتصدق علي بثلاثين قرشا كل شهر..."[1]

وبهذا يكون دافعا من دوافع الانتحار.

بعدما تكون العلاقة بين بطل القصة ابراهيم حنفي وعبد القوي شاكر علاقة اتصال:

رئيس نحو مرؤوس ، تصبح علاقة انفصال ، حيث يربطه بالانتحار عن طريق طرده من العمل الذي يحيله إلى التسول والذي يحيله هو بدوره إلى اليأس من الحياة ، فتتولد لديه الرغبة في الموت.

إضافة إلى هذا نجد شخصية أخرى من الوسط الاجتماعي نفسه الذي ينتمي إليه البطل (ابراهيم) ، إنه سليمان الفران: صاحب الفرن الذي حاول أن يجعل علاقة التنافر التي كانت بينه وبين ابراهيم حنفي ، علاقة تواصل ، وذلك بتقديم مساعدة لعائلته المحطمة والجائعة:

"-... أكلنا عيشا ساخنا ، فسألته : من أتى به ؟ فقال:

عم سليمان الفران"[2]

رفض ابراهيم حنفي هذه المساعدة واعتبرها نوع من الخيانة لأن سليمان الخباز كان يتودد لزوجته فيما مضى:

"-... الوغد الذي خطب ودها فيما مضى ، وراجعه هواه،

فسعى يحذق إلى استغلال ما تعاني من الشقاء والجوع ..."[3]

هكذا تصنف شخصية سليمان الخباز ضمن الشخصيات المساعدة على تحقيق الرغبة (الانتحار).

---

[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص120.

[2]- المصدر نفسه ، ص121.

[3]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص121.

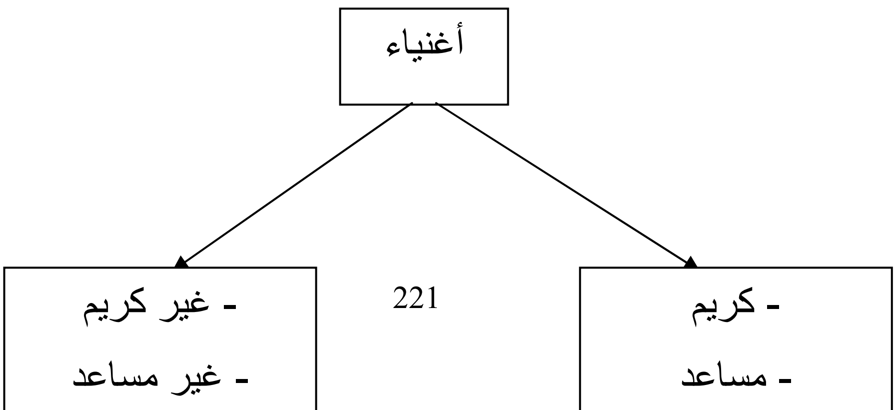
إذا ، في الوقت الذي تشتد العلاقة بين ابراهيم حنفي والوجيه ، نجدها تتلاشى بين ابراهيم حنفي وسليمان الخباز (صاحب الفرن)، من جهة ، ومن جهة أخرى بين ابراهيم حنفي وعبد القوي شاكر (صاحب المصنع) علاقة تناقض يفرضها الغنى على الفقر.

وهذا ، يمكننا أن نجري تصنيفا آخر للعلاقات القائمة بين شخصيات قصة الجوع مرتكزين على خاصياتها وطبائعها الدلالية ، لا على أدوارها: ويكون ذلك تبعا للوضع السوسيو- اجتماعي للفواعل المتحركة ، ارتكازا على التعارض الثنائي: فقير نحو غني فنحصل على التصنيف التالي:

فقير ن غني			
الفواعل	خاصياتها	الفواعل	خاصياتها
ابراهيم حنفي	عامل سابق	عبد القوي شاكر	صاحب المصنع
عائلة ابراهيم	بائسة	الوجيه محمد عبد القوي	ابن صاحب الفرن
صبي الخباز	عامل بسيط	سليمان الخباز	صاحب الفرن
الأصدقاء	متسوّلون		

في قسم الأغنياء ، نستطيع – تبعا للنص- تكوين فئتين ارتكازا على محور "مساعدة". ومناقصة "لا مساعدة" .لدينا من جهة الوجيه (وهو ابن الرأسمالي) يقدم المساعدة لابراهيم حنفي (المتسوّل) كما لدينا سليمان الخباز الذي يسعى هو الآخر إلى مساعدة ابراهيم عن طريق اطعام الأطفال . أما الفئة الثانية وهي فئة المناقض ، يجسدها عبد القوي شاكر

(صاحب المصنع) الذي طرد إبراهيم من المصنع وألقى به إلى عالم التسول:ونقترح الترسمة التالية:



- الوجيه ← عبد القوي شاكر (صاحب المصنع)

- سليمان الخباز ←

أما الشخصيات الثانوية المعاكسة والمساعدة للعامل الذات (إبراهيم حنفي) هي عنصرا أساسي في القصة،رغم أن الكاتب لم يذكر أسماءها أو يجعلها تتحدث بنفسها،ولها دورها في إبراز فكرة القصة الرئيسية،وهي مادة الكاتب الخام الذي يستمد منها موضوعة،كما أنها ساعدت على حركة القصة لإظهارها الواقع من خلال المواقف التي يمر بها العامل الذات،وربطت بين الفكرة وبين الواقع وحاجته إلى التغيير .يتجلى ذلك من خلال علاقة العامل الذات (إبراهيم حنفي) بهذه الشخصيات والمتمثلة في:

1- الزوجة: محل الشك والخيانة، فهي تعتبر عامل مساعد لتحقيق رغبة الفاعل الذات أي الانتحار.

2- الأبناء:عوامل مساعد (Adj) لتحقيق رغبة الفاعل (الذات) ،تجمعهم علاقة اتصال.تستلزم مسؤولية الأب نحو أطفاله. هذه المسؤولية التي لم يستطع إبراهيم تحملها فأراد أن يتجرد منها بالانتحار. تجسده الملفوظات الموالية التي جاءت على لسان إبراهيم:

" وكان أقسى ما في حياتنا صراخ الأطفال وعويلهم وشكواهم،
فجوع دهر طويل أخف علي من قول طفلي وهو يتطلع إلى
كالمستغيث ودموعه منهمرة "أبتي... أنا جائع"[1]

"-...وقلت لنفسي إنني إذا اختفيت من حياتنا فلن يعييها إطعام الأطفال."[2]

3- الأصدقاء: المتسولون الذين كان إبراهيم حنفي يلتقي بهم في الشوارع، يجمعهم

---

1. نجيب محفوظ:"الجوع عن همس الجنون"ص120.

2. المصدر نفسه،ص122.

هدف واحد:التسول لأجل قهر"الجوع".وتعتبر هذه الشخصيات عوامل معاكسة(opp) للموضوع، فكانت تشاطره الوضع وتحدثه على الصبر والتأقلم مع الحياة البائسة مثلما هو وارد في الملفوظ التالي:

"- قال لي صاحب ممن جعلنا الجوع في ميدان واحد "مالك تكلف نفسك ما لا تطيق من الهم كأنك امرأة متفرقة تأكل كل يوم رطل لحمة..سيتحجر قلبك ويصبح الجوع مستملحا..."[1]

4- صبي الخباز:يجمعه بالعامل الذات الوضع السوسيو-اجتماعي،فهو عامل عند أحد الأغنياء (سليمان صاحب الفرن).

إن هذه الشخصيات الثانوية لاتظهر من خلال أفعالها،وإنما تظهر من خلال الشخصية الرئيسية،من خلال "إبراهيم حنفي".

هكذا يتضح لنا أن عملية بنية الشخصيات اتسمت بخاصتين اثنين:

أولهما تتمثل في علاقة بين إبراهيم حنفي(الفاعل الذات) والوجيه (الفاعل المساعد) التي بدأت قارة،في حالة انفصال،في البداية،ثم شهدت نموا أو انزلاقا وظيفيا أدى إلى علاقة اتصال مساعد Sauveur نحو مساعد Sauvé .ثانيهما تتمثل في علاقة الانفصال بين إبراهيم وعبد القوي شاكر (صاحب المصنع) أي بين فقير وغني، بعدما كانت علاقة اتصال في الأول(رئيس ومرؤوس) ، وكان هذا النمو والتراجع للشخصيات خاضع لمنطق تطور الأحداث في القصة.

المبحث الرابع: بنية الشخصية والمربع السيميائي.

أثبتت التنظريات أن البنية الأولية تمثل نموذجا يقع في مستوى البنيات العميقة والمجردة،حيث تأدي دور الطريقة الوصفية التي تسمح بالكشف عن الوقائع السيميائية،أوالتشكلات المعنوية السابقة للتجلي.يؤكد هذه الفكرة غريماس بقوله:"إن البنيات العميقة تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي لفرد أو لمجتمع،أو بالأحرى شروط وجود الموضوعات السيميائية،وبالتالي تعتبر المكونات الأولية للبنيات العميقة وضع منطقي قابل للتحديد."[2]

---

[1]. المصدر نفسه،ص121.

[2] .J.Greimas :Du sens,Essais sémiotique, Ed du seuil,1970,p :135-155.

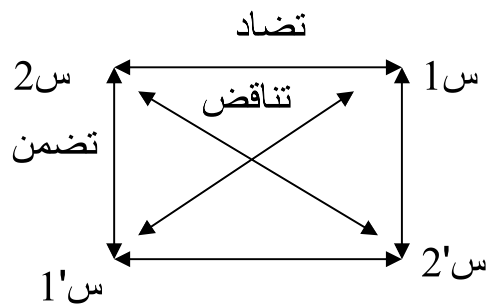
من أجل رصد انبثاق المعنى في قصة "الجوع" لجأ إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين بـ "المربع السيميائي، وهو صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتخلص في مقولات:التناقص،وتضاد والتداخل. إنه نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسية أو القاعدي للمعنى. إنه أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية وحتى حالاته التركيبية المختلفة المتجسدة أو في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجليات:الصيغية والفاعلية والوظائفية والفضائية...

1- ماهية المربع السيميائي:

يعرف ج "كور تيس"(J-courtés) المربع السيميائي بقوله:"إنه تجيد مرئي لتفصل مقوله دلالية،كما يمكن استخراجها،على سبيل المثال،من عالم خطابي معطى،مقوله تمثل اللب المستوى،أكثر عمقا." [1]

وجاء في تعريف آخر بالقاموس المعقلن:"نقصد بالمربع السيميائي التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لمقوله دلالية ما".[2]

وبهذا يعتبر المربع السيميائي،النموذج الذي يشكل العلاقات القائمة على مستوى البنية العميقة،ويمثلونه على الصورة التالية:



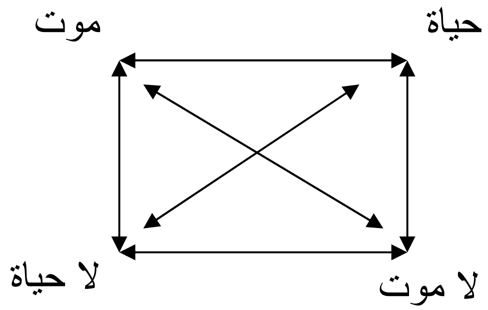
3

[1] .J.Courtés : Analyse sémiotique du discours, Hachette, paris, 1991, p : 152.

[2] .A.J.Greimas, J.Courtés : Dictionnaire raisonné de la théoie du langage, 1972, p : 29.

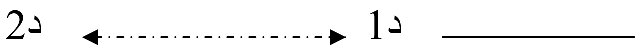
[3] - J-Courtès :Introduction à la sémiotique narrative et discursive , p57.

يتبين لنا من خلال الرسم أن المربع السيميائي على ثلاثة أنواع من العلاقات أفقية وقطرية ورأسية فإذا أردنا أن نضع مكان الرموز التجريدية مثلا حسيا،كانت صورة المربع على النحو التالي:

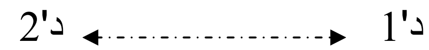


2- بنية المربع السيميائي.

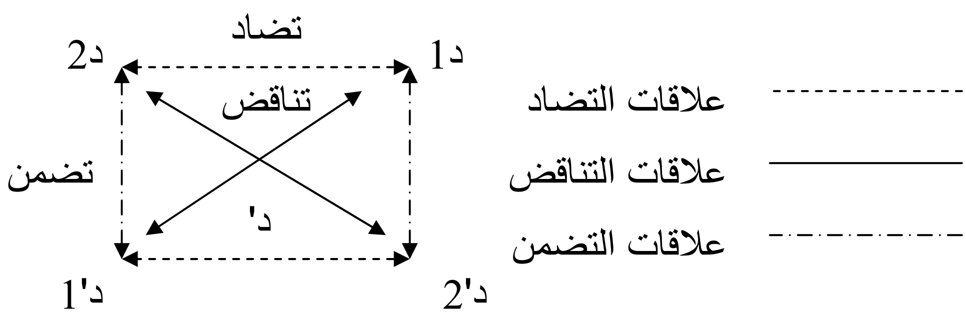
لقد أشرنا سابقا أن دالة تستخلص من علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين حزمة من الوحدات الدالة، فإذا سلمنا بأن الدالة(د) هي في الواقع تجليات لعلم دال،يمكن من بالمقابل أن نتصور (دّ) متسما بغياب مطلق للمعنى ونقيضا لـ (د). وإذا افترضنا أن المحور الدلالي (د) يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين(Semes) متضادين (contraires) :



فإن كل واحد من السيمين يحي على نقيضه (Contradiction)



بناء على هذه الاستنتاجات،يمكن أن نصوغ المربع السيميائي فلشكل التالي:



3- الخصائص الشكلية للمربع السيميائي:

إن الخصائص الشكلية للمربع السيميائي تتمثل في العلاقات المتنوعة والقائمة بين أركان النموذج وهي موزعة على النحو التالي:

1-العلاقات التراتبية: (hiérarchiques) توجد الأول بين (د1)و(د2)و(د)،وتنتظم العلاقة الثانية بين (د1)و(د2)،و(د).

2-العلاقة التصنيفية:(Catégorique)

- **علاقات التناقض**(contradictoire) وتنبغي بين(د1)و(د)، فإحدى الوحدتين تنفي الأخرى وتنقضها، فلا مجال للجمع بينهما، أو إيجاد لفظ وسيط بين (د2)و(دّ2).
- **العلاقات التضاد:(**Contrariété)تقوم هذه العلاقات بين(د1)و(د2) إذ يقابل أحدهما الآخر ويعاكسه، ويفترض وجود الآخر.فعندما أتلفظ بعبارة "موت" تلقائيا وضمنيا في ضدها، وهو" حياة". وخلافا للوحدتين الدلالتين المتناقصتين اللتين تنفي إحداهما الآخر نفيا مطلقا، فإن التقابل التقابل يسمح بوجود معاني وسطية تأخذ بطرف من دلالة المتقابلين فتستخرج (لاحياة)و(لاموت) ، وهما قائمان في المحور الدلالي (دّ) "لا وجود".

- **علاقات التضمن**:(Impalicasion): تقوم بين و(د1)و(د2) من وبين (د1) و(د2) من ناحية أخرى.فإثبات منعم (Sème) "لا موت" يقضي بإلغاء منعم موت وتسيير ظهور المعنى وهو (حياة) وإثباته.[1]

4- توضيح المربع السيميائي:

بعد ضبطه لنوعية العلاقات التي يشكلها المربع السيميائي يذهب "غريماس" إلى توضيح البنية الأولية للدلالة مرتكزا على دور الكينونة(Etre) والتظاهر (paraître)،راميا على توضيح انشغال علاقات بنيت المربع.

---

[1]. كور تيس:المرجع السابق،ص58-59.

يفترض الباحث غريماس محورا دلاليا (د)،يعين به فئة الايعازات (Injonctions) والتي يسميها "الايعازي (Injonctif)،هذه الفئة يمكن أن تكون إيجابية:المفروض،كما يمكن أن تكون سلبية : الممنوع ،فإذا افترضنا أن هذين العنصرين في علاقة تضاد :

/المفروض /vs /الممنوع/

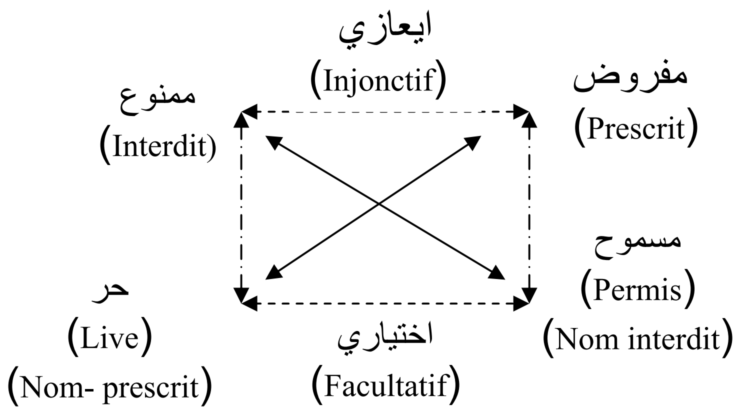
ويكونان فئة /الإيعازي/ بكاملها،فإننا نجدها في علاقة مزدوجة انفصال (disjonction) واتصال (conjonction)،وبالتالي فإن كل معنم (Sème) من المنعمين نجده في علاقة جز كلية(Hyponimique) مع الفئة المنعمية للأيعازي (Injonctif)،وكل منعم من المعنمين أي:المفروض/ و/الممنوع/يحيل على علاقة تناقض:

1. المفروض vs الحر.
2. الممنوع vs المسموح.

وإذا كان الاتصال بين المفروض/و/الممنوع يحدد الفئة المنعمية Sémique /الإيعازي/فإن الاتصال بين/الحر/و/المسموح/يكون على مستوى محور/الاختباري (Le faculatatif).

وبالتالي، نحصل على علاقة معقدة (الايعازي)وأخرى حيادية (اختياري)وهذا يمثله النفي المتزامن للمتضادين /المفروض/و/الممنوع/.

بإمكاننا هاهنا أن ندرج ما قيل على شكل الترسيمة التالية:[1]



[1]- كور تيس:المرجع السابق،ص60.

إن المربع السيميائي يهيئ، بحكم أنه يضبط العلاقات المنطقية القائمة بين الوحدات الدلالية الكامنة في عمق النص، باكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة النص والمتحكمة في البنية السطحية؟،معنى هذا أنه يجسد شكل المعنى الذي ينبغي عليه النص في الجملته.

هكذا يتبين لنا أن البنية الدلالية لقصة "الجوع"تنتظم حسب بسيط يتجسد في "تضاد" يقوم على أربعة قيم:

يأس	انتحار
أمل	حياة

يمثل الطرفان العلويان (يأس-انتحار) القيمتين السائدتين في الموقف البدئي (Initial) حيث يظهر الوضع بصورة متأزمة،نتيجة للظروف السلبية التي كانت يعيشها (ف2)"إبراهيم حنفي"؟،بينما يمثل الطرفان السفليان (أمل-حياة)القيمتين السائدتين في الموقف النهائي (Final) أي الخروج من الأزمة بتقديم المساعدة من طرف (ف1)"الوجيه"،والذي قام بإفشال مشروع "الانتحار" الذي كان (ف2)على وشك تحقيقه.

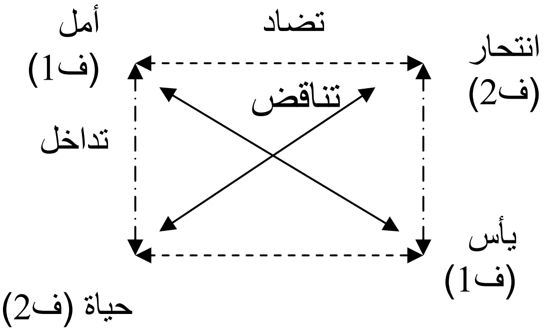
وإذا ما ربطنا بين هذه القيم والأدوار التي جسدتها وترجمتها إلى مجموعة من السلوكات والأفعال،نحصل على الانتظام الزمني التالي لبروز الأدوات الغرضية.

قبل /الفقر، العجز ، الخيانة ← الشعور باليأس // تخلص من الحياة ← الانتحار

بعد / الحصول على المساعدة ← انبثاق الأمل // تسوية الاجتماعي ← الحياة لقد تم التعبير عن هذا المحتوى اعتماد على مقولتين دلاليتين هما:

يأس	عكس	أمل
انتحار	عكس	حياة

في مستوى الدلالة العميقة للقصة،يمكن بيان هاتين المقولتين وشبكة العلاقات التي تنسجها عن طريق المربع السيميائي التالي:



يتبين أن "المربع السيميائي" في هذه الحالة-قائم على ثلاث علاقات منطقية ندرجها على شكل التالي:

1-علاقة التضاد: القائمة بين "إبراهيم حنفي "(ف2)، والوجيه(ف1) تتجلى هذه العلاقة في (انتحار،أمل)، ونجدها أيضا بين (يأس-حياة). يعتبر "الانتحار" ضد "الأمل" ، فبعدما وقع "ابراهيم حنفي" في دوامة "اليأس" ولم يجد مخرجا لمواصلة الحياة، فكر في "الانتحار" كوسيلة للتخلص من متاعب الحياة ، تلك الأوضاع السلبية التي قطعت أوصل الأمل بين "ابراهيم حنفي" والحياة نذكر منها:

العجز الجسمي: أي العاهة المستديمة التي سببها له الحادث بالمصنع:

"-...ولكن ما أعجزني ،فقدت يمناي ودب الإعياء في جسمي
وأطرافي وتضعضعت حواسي...".[1]

- **العجز المادي**:الذي كان نتيجة تخلي صاحب المصنع عن خدماته،والذي أدى بالضرورة على تقهقر وضعه الاجتماعي:

"...اشتدت وطأة العيش بعث الضروري من أثاث حجرتنا بثمن
بخس، وتمزقت ثيابنا وتعرى الأطفال،وتهالكنا من الجوع..."[2]

- **الخيانة المفترضة من طرف الزوجة :**

[1]- نجيب محفوظ:الجوع نفسه،ص120.

[2]- المصدر نفسه،ص120.

"- وهل الرجل دعا أمك إلى الفرن أم أتى بنفسه إلى هنا؟"[1]

تسببت هذه الأوضاع في تأزم حالة "إبراهيم حنفي" التي قادته إلى يأس شديد جعله يفكر في التخلص من عن طريق الانتحار":

"...وألقيت بناظري إلى النهر طويل واستسلمت لليأس.ثم توثبت لأنقي بنفسي..."[2]

إذا تألمنا أفعال "الوجيه" وجدنا على عكس أفعال "إبراهيم حنفي" نستخلصها من الملاحظات التالية:

- تبذير الأموال:

"..وما انفكت خسارته تنمو وتتضاعف..."[3]

"...كان يتعاطاها بغير مبالات بين رشيف الكؤوس وقذف الدعابات ، ثم ينساها بمجرد الانفصال عن المائدة الخضراء."

- تقديم المساعدة للآخر:

"...فضحك الوجيه وكان قد بث في المسألة برأي قاطع، وبحث في جيوبه عن نقود فضية فعثر بقطعة ذات عشر قروش قدسها بيد الرجل.."[4]

- صاحب المال وسلطة

"..وإذا ضلع عليك صباح الغد فتوجه من فوزك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه وستجدني هناك في انتظارك، وهاك بطاقة تقدمها لمن يتعرض سبيلك.."[5]

---

[1]- المصدر نفسه،ص120.

[2]- نفسه.

[3]- المصدر نفسه،ص119.

[4]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص122.

[5]- نفسه.

2-**علاقة التناقض**:القائمة بين [انتحار-حياة]و[أمل-يأس] يأس قاتل يمثله إبراهيم حنفي(ف1) يقابله أمل يمثله "الوجيه".

تلاشي اليأس بتدخل "الوجيه عن طريق مساعدته (المعنوية والمادية) وبفعل التواصل الحاصل بينه وبين "إبراهيم حنفي" توصل إلى إقناع هذا الأخير بالتراجع عن فكرة "الانتحار"، وبالتشبث بالحياة عن طريق الأمل فمحورا التناقضات هما:

انتحار + حياة = تناقض

أمل + يأس = تناقص.

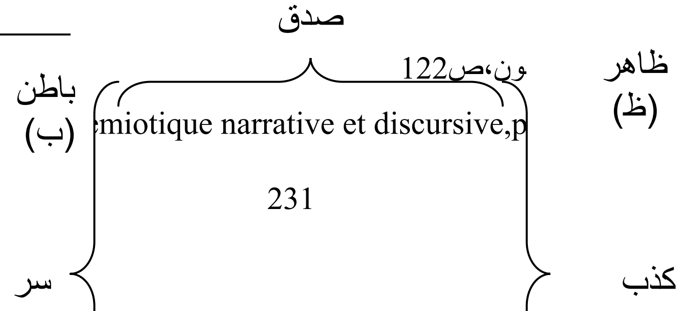
3-**علاقة التداخل**: إنها ثالث علاقة في المربع السيميائي، والقائمة بين[ف1،ف2]أي (الأمل والحياة) وبين [ف2+ف1] أي (انتحار واليأس).إن فاعل "انتحار" يقابله فاعل "اليأس"،فكل من اليأس والانتحار يمثل وضعية سلبية،ويحيل إلى علاقة التداخل،لأن الشعور باليأس هو قاد "إبراهيم خنفي" الفاعل الذات إلى محاولة الانتحار.

في حين يتداخل عنصر (الحياة) مع العنصر (الأمل)،لأن هذا لأخير منطقيا يساعد على الحياة، وهذا ما قام به "الوجيه" إزاء"لإبراهيم حنفي" عندما تدخل لمنعه من الانتحار:

"أجل عزمت لك فما يزال لديك متسع من الأمل وسأجد لك عملا كبواب أو خادم أو ما شاكل ذلك..."[1]

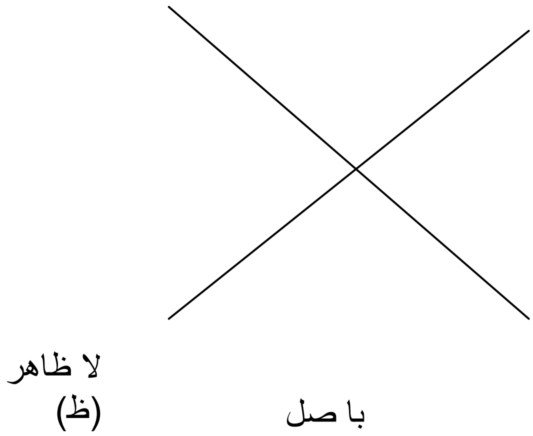
هكذا يكشف المربع السيميائي عن نظام اللعبة التي تبناها الوجيه وقدرته على إقناع "إبراهيم حنفي" على التخلي عن موضوعة (الانتحار).

لنا أن نتساءل:هل جنوح "الوجيه" إلى الاقتناع والمهادنة مرده إلى أنه في وضعية ما اقترف والده من إثم،فيكون تصرفه من قبيل الخداع (ظاهر+لا باطن ــــ ظ+ب) أم أنه في وضعية المنقذ (sauveur) فيظهر ما يبطن حقا فيحتل مرتبة الصدق من المربع السيميائي للحقائق[2] الذي يحتوي على أربعة أدوار فاعلية(Rôles Actantiels) وهو على الشكل التالي:



1. نجيب محفو... ون،ص122

2.J-Courtès ; Introdu... miotique narrative et discursive,p 231



- باطن Etre ← (ب)
- لاباطن Non être ← (ب')
- تظاهرParaître ← (ظ)
- لا تظاهر N. Paraître ← (ظ') [1]

أما فيما يتعلق بقصة "الجوع"، والفاعل الذات "إبراهيم حنفي"،فإن هذه الأدوار العاملة يمكن أن ترتبط بأدوار جذرية.إذا وضعنا هذه الأدوار في احتمال "الوجيه نحصل على مايلي:

- الباطن ← أمل
- لا باطن← يأس
- الظاهر← غني
- لا ظاهر← فقر

انطلاق من هذه المعطيات،يمكن للمربع السيميائي أن يشكل أربعة علاقات مركبة نرمز لها بـ:أ،ب،ج،د وهي كالتالي:

أ = ب + ظ (الصدق)

ب = ب + ظ (الكذب)

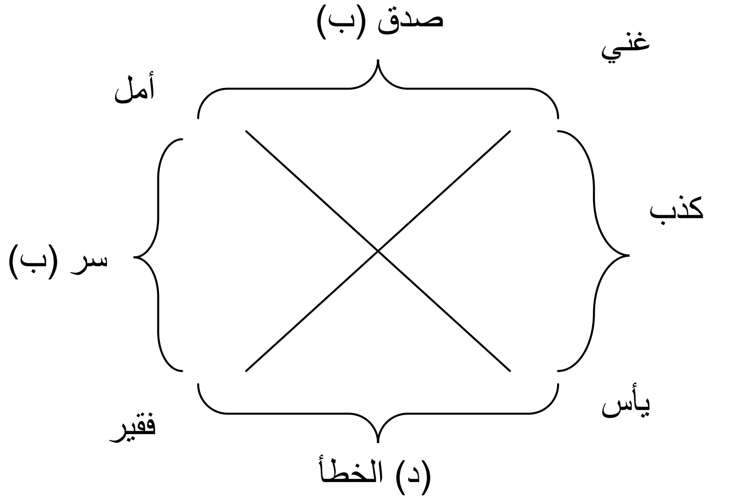
ج = ب + ظ (السر)

د= ب+ ظ (الباطل)

---

[1].المرجع السابق،ص133/132.

لتكن إذا المنظمة النسقية(Systématique) التالية مع التوظيفات الدلالية:



بداية النص القصصي "الجوع" نلاحظ أن "إبراهيم حنفي" يتمركز على محور (د) = ب + ظ' ما يعادل (يائس + فقير)، وبالتالي نلفيه في وضعية افتقار مثلما أشرنا إليه على المربع السيميائي، من هنا يمكننا أن نميز مقطوعتين تجعلان الطرفين (الوجيه إبراهيم حنفي) يجتمعان أو يتصلان.

1- اللقاء المبني على الصدفة: إن المقطوعة الأولى تتطابق مع "اللقاء" الذي كان بين "الوجيه" وإبراهيم حنفي" على قصر النيل، حيث كان الوجيه يرغب في الانتعاش (الحياة)، في حين كان لإبراهيم حنفي يرغب في لانتحار (الموت)، بالتركيز على المعطيات التركيبية، نستنتج أول تغيير يحدث، يتمثل في عملية تحول طرأت على وضعية إبراهيم حنفي وهي كالتالي:ب← ب أي يأس ← أمل.

إن هذه الوضعية أصبحت محققة بواسطة تدخل "الوجيه"وإفشاله لمشروع "انتحار" الذي كان إبراهيم حنفي قد أقبل عليه، مثلما هو وارد في الملفوظ الموالي:

"...أمسك بيسراه وجذبه إلى الخلف بشدة لافسقط على الإفريز
عوضا عن أن يسقط في النهر.."[1]

من وجهة نظر الحقيقة فإن هذا الانتقال من /اليأس/إلى /الأمل/ يجعلنا أمام وضعية اتصال (لاتظاهر بالباطن) وليكن: ظ +ب =محور(ج) :وهذا ما يجعل إبراهيم حنفي في وضعية "سرية"شيء موجود وليس ظاهر يخص فقير يأمل في العيش.

---

[1].نجيب محفوظ: "الجوع" عن همس الجنون،ص118.

يقوم "إبراهيم حنفي بفعل "إقناعي" إرادة فعل معرفة (Vouloir faire savoir) يريد من خلاله أن يكشف للوجيه الدوافع المؤدية "للانتحار"، كما يقوم الوجيه من جهته بفعل تأويلي (faire interprétatif) حيث يصل إلى اكتشاف التحويل الحاصل لإبراهيم حنفي:

ظ← ظ:غني ← فقير

هذا ما يجعل "الوجيه" يضع "إبراهيم حنفي"في محور(أ) محور الصدق غني+أمل): كما نلفيه في الملفوظ الموالي:

"... كنت محترما ومحبوبا ...كنت أعظم جلدا من البيك صاحب المصانع .."

"... لم تكن الحياة رغدا ولا يسرا..ولكنها كانت مشرقة بالرجاء والأمل".[1]

2- الفعل التأويلي والجزاء: يعتبر الخطاب الموجه إلى "إبراهيم حنفي" فعل الكلام يقصد هبه الاقتناع بوجوب الامتثال للأوامر الصادرة من "الوجيه":

"استعن بهذه..فتوجه من فورك..."

"أفعل ما أمرتك به..."

الأمر الذي يجعل رد إبراهيم حنفي التأويلي لا يخلو من أحد الاحتمالين التاليين:إما أن يصدق قول الوجيه،وإما يرفضه، فإن صدق فهو مدعو إلى التصرف وفق ما يميله عليه صاحب البلاغ من أوامر: "تقدم ، عد ، افعل ، إستعن.." وبالتالي يكون مطيعا وهذا ما يأمله "الوجيه"، لأن هذه الطاعة ستخدمه،من جهة يحقق مشروع منع الانتحار، ويكون قد أنقد إنسانا من الهلاك، ومن جهة أخرى ينقد والده من خطيئته.

أما إذ رفض إبراهيم الامتثال لأوامر الوجيه، فسيكون متمردا وهذا لا يرغب فيه الوجيه، لأنه سيفشل مشروعه(لإنقاذ).

في خاتمة الخطاب يدعو "الوجيه" إبراهيم حنفي" إلى الحضور إلى المصنع قصد تحقيق وعده له وهو إعادته إلى المصنع من جديد:

---

[1].المصدر نفسه،ص120.

"-...وإذا طلع عليك الصباح الغد فتوجه من فورك إلى المصنع الذي كنت تعمل فيه وستجدني هناك في انتظارك..."

"-...وسأجد لك عملا كبواب أو خادم أو ما شاكل ذلك..."[1]

من خلال هذا الملفوظ يتبين لنا التحويل الحاصل المفترض لدى "إبراهيم حنفي": من محور (د)(يأس+فقر) إلى محور(أ): (غني+أمل) وهي الوضعية الحقيقية التي كان عليها "إبراهيم حنفي"، والتي يعمل الوجيه على إعادتها له بفضل تدخله ومعرفته إصلاح الأمور.

المبحث الخامس: دال الشخصية ومدلولها.

إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لاينظر إليها، من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل(signe) له وجهان أحدهما دال (signifiant) واللآخر مدلول (signifié). وهي تتميز الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلف،ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، في حيث أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في لاستعمال البلاغي مثلا.وتكون الشخصية بمثابة "دال" من حيث أنها تتخد عدة أسماء أو صفات تخلص هويتها، أما الشخصية "كمدلول"،مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها أو أقوالها أو سلوكها.[2] فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع.

1- دال الشخصية :

يتحدث فيليب هامون(PH.Hamon) عن دال الشخصية فيقول:

---

[1]. نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص122.

[2] .J.L.Dumortier et F.Plasannet : Pour lire le récit.Ed.Duepot, 1980.p :73.

"إن الشخصية تقدم،يتكفل بها وتحدد في مسرح النص من قبل دال متقطع،مجموعة من العلامات يمكن أن نسميها "البطاقة" ويحدد الكاتب المميزات العامة لهذه البطاقة لاختيارات جمالية."[1]

يرى الناقد أن دليل الشخصية يتمثل في مجموعة من العلامات (أسماء، وصفات) تعلن عن هويتها وقد أطلق عليها اسم "بطاقة"وهي تحمل النقاط التالية:

- التفاضلات الضميرية:

تقدم الضمائر أشكالا مختلفة تتوزع داخل الجملة بشكل مختلف، وهذا الاختلاف التوزيعي يفسر بمثابة اختلاف وظائفي.[2]

إن المتغيرات الضميرية في قصة "الجوع" خضعت لمنطق تغير الساردين ودرجة هيمنتهم النصية.كما ارتبطت بالوظيفة السردية للمؤلف المجهول،وهي وظيفة تنسقية لم تقم سوى بتقديم الشخصيات في مقاطع محدودة أو الربط بين الحوارات والمشاهد. وقد تميزت تلك المتغيرات الضميرية باستعمال ضمير الغائب"هو"مثلما ورد في بداية القصة:

"-انتصف الليل ولم يصادف حظ الوجيه محمد عبد القوي غير العبوس،

وما انفكت خسارته تنمو وتتضاعف..."

"-...فلم تعد الخسارة تهز أعصابه أو تكرب نفسه."[3]

أما الصيغة الثانية المستعملة من قبل المؤلف المجهول فتتمثل في المزاوجة بين الاسم والضمير،حيث وردت في الشكل التالي:

- <u>التمهيد إلى الحوار:</u>

"- وتمالك الوجيه عواطفه،فعجب لما يدفع مثل ذلك الرجل

إلى الانتحار وهو لايعلو على الحيوان،فسأله..."[4]

- **<u>التنسيق بين الحوارات</u>**:كما في الملفوظ التالي:

---

[1]. Philippe Hamon :Pour un statut sémiologique du personnage .In poétique du récit,p :142.

[2].نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي ، ص173.

[3].نجيب محفوظ،"الجوع" همس الجنون،ص118.

[4].المصدر نفسه،ص119.

"-...وكان يوشك أن يسأم ويضجر فاسترجع اهتمامه وسأل الرجل:"[1]

- الإشارة إلى خاتمة المشهد:

"-...ولما صار منه على بعد قريب رآه يقفز بحركة
مباغتة إلى أعلى السور ثم توثب كأنما ليلقي بنفسه إلى
النيل، فاندفع نحوه بسرعة جنونية وأدركه في اللحظة الفاصلة..."[2]

تختفي هذه الصيغة لأن إبراهيم حنفي سيقوم مقام المؤلف المجهول ويلتزم أيضا بالوضيفة التنسيقية،أي أنه سيغطي القصة فيسرد ويعلق ويقدم الشخصيات والحوارات على أنواعها.

- **الضمير "أنت"**: وقد ورد على لسان الشخصية الممثلة في شكل أوامر موجهة إلى شخصية شبه منفذة، وبأسلوب مباشرة.والسمة البارزة له تكمن في التأكيد على اسم الذات ثم تجاوز الاسم إلى الضمير المتصل:

"-افعل ما أمرتك به يا إبراهيم...سلام عليك."[3]

وكثير ما يختفي الاسم ليعوض بالضمير المتصل أو المنفصل "أنت" مثلما ورد في بالحوار بين إبراهيم والوجيه:

"-هل كنت حقا تروم الانتحار ؟...لماذا؟... دعني أشم فمك،
هل أنت ثمل أم مجنون...؟" [4]

وقد يرد هذا الضمير على لسان شخصية تملك الكفاءة المطلقة وتريد تمريرها إلى الذات على شكل وصايا وأوامر تؤكد تفوق المرسل على المتلقي،ويتضح هذا من خلال

[1].نفسه.

[2].المصدر نفسه،ص118.

[3]- نجيب محفوظ:"الجوع" همس الجنون،ص123.

[4]- المصدر نفسه،119.

سلسلة الأفعال التي استعملها الوجيه لتمرير خطابه إلى الذات إبراهيم حنفي مستقبلا الضميرين المنفصل والمتصل:

"- استعن بهذه على إصلاح أمرك، وإذا طلع عليك صباح الغد فتوجه

من فورك إلى المصنع...،وهاك بطاقة تقدمها لمن يتعرض سبيلك."[1]

- الضمير "هم" : وقد ارتبط بشخصية جماعية،شخصة المرسل إليه التي يمثلها أفراد عائلة الذات (إبراهيم حنفي)،وبالخاوص الأطفال،حيث نجد أن العدد الكبير من الأفعال المسند إليهم يثبت درجة مشاركتهم في صنع وتأزم الأحداث:

"-... وكان أقسى ما في حياتنا صراخ الأطفال وعويلهم و شكواهم..."

وأيضا في الملفوظ الموالي:

"-...هل ثقب أذنيك عويل أطفالك من نهشة أمعدتهم؟..

هل رأيت صغارك يمضغون عيدان الحصيرة ويأكلون طين الأرض..؟

... تكلم يا إنسان ...وإذا لم يكن لديك ما تقول فلماذا تحول بينهم

وبين الخلاص من عائلة الجوع؟"[2]

ثم يذهب المؤلف (الراوي) إلى التأكيد على الفاعل بتكرار الاسم،حيث يتسع هذا التكرار ويكتسب أبعاد جديدة تستطيع القيام بوظيفة وصفية وتأكيدية [3] والملفوظ الموالي يؤكد ذلك:

"- وتمزقت ثيابنا وتعرى الأطفال...

...وكان أقصى ما في حياتنا صراخ الأطفال..."[4]

- الضمير "أنا": إن السرد المبني على "الأنا" يؤدي بالراوي إلى القيام بوظيفتين نحويتين متباينتين:الحكي والفعل.

- "أنا" إبراهيم حنفي: ما يتميز هذا الأنا هو اعتماد المجال التصويري من جهة،والمزاوجة بين الأنا والآخر من جهة أخرى.إن حديث إبراهيم حنفي هو بشكل ضمني

---

[1]- المصدر نفسه،ص122.

[2]- نجيب محفوظ: المصدر السابق،ص119.

[3]- قاسم المقداد:هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي- جلجامش-دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق 1984،ص148.

[4]- نجيب محفوظ:"الجوه" همس الجنون،ص120.

إحالة إلى مرجع يمثله تصرف صاحب المصانع "عبد القوي شاكر "، لذا يصبح الكلام عن الذات هو الكلام عن الآخر، أي أن هناك نوعا من التوازي بين ضمير المفرد المذكر وضمير المفرد الغائب،وهذا التوازي يصبح تداخلا في بعض الملفوظات كما هو الحال في الملفوظ الموالي:

"-...ولما تماثلت للشفاء مضيت إلى البيك صاحب المصانع
منكسر الفؤاد مفعم النفس بالقنوط ، فتلقاني آسفا وأعلن أني قطعت
ذراعي من جراء إهمالي، فقلت له إنه القضاء الذي لا يرد فهز
رأسه آسفا وتصدق علي بمبلغ يسير،فقلت له إن هذا المبلغ لابد
عاجلا أو آجلا، وأني وأسرتي سنموت جوعا إذا لم تدركنا رحمته..."[1]

نلاحظ – هنا - الانتقال السريع بين الضميرين نتيجة المجانسة بينهما.

وإذا كانت هذه الضمائر هي المهيمنة نصيا فهذا لم يمنع من ورود ضمائر أخرى مسندة إلى شخصيات ثانوية.

- **الأوصاف التفاضلية**:

يرى فليب هامون"PH.Hamon" أن "الشخصية دعامة عدد من النعوت التي لا تمتلكها بقية الشخصيات الأخرى ، أو تمتلكها بدرجة أقل."[2]

ويرتبط هذا التفاضل بقيمة الشخصية ووظيفتها في القصة لذلك يهمل الكاتب الشخصيات التي تقوم بأدوار عرضية ثم تختفي، أو ترد كاسم على مستوي البنية السردية أو الحوار، لكن التركيز يكون على غيرها.

إن مجموعة النعوت الواردة في القصة "الجوع" امتازت بالطابع الانتقالي لذلك تم التأكيد على الشخصيات البارزة.

لقد قام "عبد القوي شاكر" بدور هام في الانزلاق الحدثي وتحويل البرامج السردية غير أن الراوي تجنب وصفه،كما كان "اللعم"سليمان" صاحب الفرن وظيفة أساسية(الخيانة) إلى إشارة الكاتب إلى شخصيات أخرى ساهمت في تطور الأحداث ولكنه

---

[1]- نفسه.

[2] .Philippe Hamon :pour un statut sémiologique du personnage,in poétique du récit,p :154.

لم يتصورها ولم يمنحها اهتماما بالغا.كشخصية الزوجة وغلام الفران،والابن الأكبلر لإبراهيم حنفي.وبالمقابل انصب اهتمام الكاتب/الراوي على شخصيات أخرى فجزأها وذكر شكلها الخارجي ونسبها وخصوصياتها، ولهذا اتصفت بالدقة والمقروئية، إنه بإمكاننا أن نفرق بين إبراهيم حنفي، والوجيه عبد القوي،وعبد القوي الشاكر، لكن يتعذر علينا أن نجد الجوانب التفاضلية بين سليمان الفران وغلامه مثلا.

أ/-إبراهيم حنفي":بإمكاننا معرفة هذه الشخصية من خلال قائمة من الصور التي أضيفت عليه لتشكل مجالا تصويريا بارزا: وجه مكفهر،ثياب ممزقة، هزيل، وجه، ضعيف، عاجز، هائم ، معوق، يائس...

ب/- الوجيه: أما الوجيه فذكر اسمه ونسبه: ابن صاحب المصانع،ثري، قوي،لجسد، وقيمته الحقيقية تبرز على مستوى الفعل والتحول الذي قام به.

ج/-عبد القوي شاكر:صاحب المصانع،غني،لقد ظهر مرة واحدة على مستوى البنية السردية ثم اختفت،ذلك لا يعني أنه شخصية ثانوية،كونه مجرى الأحداث تحويلا جذريا ورغم أن الراوي أسنده له أفعال متعددة إلا أننا نلاحظ أن هناك فعلا قصصيا واحدا

"-...مضيت إلى البيك صاحب المصانع منكسر الفؤاد...

فتلقاني آسفا...أعلن أني قطعت ذراعي من جراء إهمالي...

...فهز رأسه آسفا وتصدق علي بمبلغ يسير."[1]

د/- العائلة:لقد أغفل الراوي أفراد العائلة رغم دورهم البارز في تأزم وضعية إبراهيم حنفي وإلحاحه على فكرة الانتحار.لقد ركز الكاتب على الفعل دمن الصورة: الأطفال:يمضغون عيدان الحصيرة، يأكلون طين الأرض، صراخ الأطفال.

الزوجة:القبول المساعدة من الفران الحصيرة في غياب زوجها (الخيانة).

إن التركيز الكاتب على فعل تلك الشخصيات دمن الصور عائد لأهميتها

في المساعدة الذات على القيام بموضوعه، تشجيعه على الانتحار.

هـ/- المتسولة:انمحت كل إلى خصائص الفردية وأسماء هذه الشخصيات الجماعية،وكذا انتماءاتها وعلامتها المميزة. هذه الوظيفة التي كانت تجمع الذات بهذه الشخصية:

"-...حتى قال لي صاحب ممن جمعنا الجوع في ميدان واحد..."[1]

---

[1]- نجيب محفوظ:"الجوع" همس الجنون،ص120.

ولعل غياب المساندة الصورية يؤكد اعتماد السارد على الفعل دون الطبائع أي ليس على أساس نفسي وإنما على وحدة الأفعال وتنوعها.

وللتوضيح أكثر بإمكاننا تقديم تصنيف الشخصيات وأهم صفاتهم التفاضلية في الجدول التالي:

الشخصية	غنية	فقيرة	قوية	ضعيفة	نسب مذكور	موصوفة جسديا	ساردة	ذات لازمة
إبراهيم حنفي	-	+	-	+	+	+	+	+
الوجيه	+	-	+	-	+	-	-	-
عبد القوي شاكر	+	-	+	-	ّ	-	-	-
سليمان الخباز	+	-	=	-	-	-	-	-
العائلة	-	+	-	+	-	+	-	-
المتسولة	-	+	-	+	-	-	-	-

<u>التوزيعات التفاضلية:</u>

تتعلق أساسيا بصيغة تحويلية كمية وخطية صرفة،كون الطريقة الانتقالية التي يتوخاها الكاتب أو الراوي في بنية الشخصيات تحدد مجلات انتشارها نصيا.

وقد اتسمت شخصيات "الجوع" بخصائص متنوعة من حيث غناها التفاضلي ودرجة بروزها في مختلف مراحل القصة، لهذا ارتأينا اقتراح تصنيفات قصد تحديد أهم فترات دخول الشخصيات واختفائها.

- الشخصيات المهيمنة:

إن أول شخصية مهيمنة على كل الفقرات الأولى للقصة تتمثل في الراوي كعامل على مستوى البلاغ ، إذ أن وظيفته التنسيقية تستدعي حضوره لترتيب المقطوعات وتوزيع الأدوار على الممثلين أو تعقب حركاتهم سواء كانوا أساسيين أو ظرفيين. ويتجلى هذا الظهور على الشكل التالي:

---

[1]- المصدر نفسه،ص121.

"-... انتصف الليل ولما يصادف حظ الوجيه محمد عبد القوي غير العبوس..."[1]

"- وقد لاح لعينيه هزالة ورثاثة وشدة اصفرار وجهه..."[2]

"- ولكن فكرة قد خطرت بباله فقطب جبينه..." [3]

وهو ظهور سطحي غالبا ما يركز على تقديم الشخصيات أو ربط الحوارات فيما بينها لذلك يبقى ساردا خارجيا على القصة.

وسرعان ما يختفي ليحل محله السارد من الدرجة الثانية وذلك عندما يدخل في صلب قصة "الجوع" عند القول : فقال بنفس اللهجة:

"- لك عذرك ... فإنك لم تعرف الجوع..."

في هذه المرحلة من السرد تنتهي وظيفة السارد المجهول التنسيقية والتقديمية وتسند إلى الراوي الثاني ابراهيم حنفي الذي سيقص قصته مع الجوع كيف نشأت وتطورت.

وستبرز هيمنته كشخصية كلية الوجود على مستويين على الأقل:

1- المستوى السردي: لأنه يقوم بالوظائف السردية نفسها التي قام بها السارد من الدرجة الأولى

2- المستوى الفعلي: ويتمثل في مختلف المراحل التي جاء فيها بمثابة ذات مشاركة في صنع الأحداث وتوجيهها.

إضافة إلى "إبراهيم حنفي" هناك شخصية "الوجيه" التي تهيمن على وسط القصة إلى غاية النهاية.

1)- مستوى القول: ويبرز في الحوارات والمونولوات (بينه وبين ابراهيم حنفي):

"-... هل حقا كنت عاملا مرتزقا ؟" (الوجيه).

"- نعم ... وبلغت يوميتي ستة قروش ... وكنت محترما ومحبوبا "[4] (ابراهيم).

2)- مستوى الفعل: لأنه يمتلك برامج سردية حاول انجازها.

---

[1]- نجيب محفوظ : "الجوع" همس الجنون ، ص119.

[2]- المصدر نفسه ، ص120.

[3]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص 123.

[4]- المصدر نفسه ، ص119.

عكس ذلك فإن :"عبد القوي شاكر" و "سليمان الخباز" و"أفراد العائلة" (الأطفال) فإنهم لا يظهرون إلا على مستوى الفعل. وكان ظهورهم هذا في بداية القصة ، ثم اختفوا ، نهائيا ، إنهم شخصيات أفعال لا يشاركون في أي حوار أو مونولوج..

في هذا الإطار يقول فيليب هامون :"إن بعض الشخصيات تبرز دوما شخصية أو شخصيات أخرى في مجموعات ثابثة في حين أن البطل يظهر وحيدا أو متصلا مع أي شخصية أخرى ،إن هذه الاستقلالية والخط العرضي تبرز أحيانا بأن البطل يمتلك المونولوج والحوار معا ، في حين أن الشخصية الثانوية محكومة بالحوار".[1]

يقدم لنا نص "الجوع" من الناحية التوزيعية عدة نماذج من الشخصيات يمكن لنا أن نصنفها ونلخصها في الجدول الموالي:

الشخصيات	الظهور في بداية النص فقط.	الظهور في بداية النص ونهايته	ظهور متكرر	ظهور وحيد	ظهور عرضي
الراوي المجهول		+	+		
ابراهيم حنفي		+	+		
الوجيه		+	+		
عبد القوي شاكر	+				
سليمان الخباز					+
العائلة		+	+		
المتسولة				+	

2- مدلول الشخصية:

يرى فيليب هامون أن الشخصية هي وحدة معنى وأن هذا المدلول قابل للتحليل ووصف.[2] ومادامت كذلك فإنها لا تنمو إلا من وحدات المعنى ، فهي مجموع ما يقال عنها

[1] - PH.Hamon :pour un statut sémiologique du personnage ,in poétique du récit ,p :155.

[2] - فيليب هامون : المرجع نفسه ، ص125.

بواسطة جمل النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها. في حين يرى "لوتمان" أن الشخصية هي مجموعة السمات المختلفة والسمات المميزة.[1]

إذا اعتمدنا هذه التعاريف واعتبرنا الشخصيات وحدات معنى تملك طابعها الدال والمنفردة ، فإننا نستطيع التمييز بين شخصيات "الجوع" انطلاقا من مجموع السمات المركبة والبسيطة التي تضفي على كل منها طابعا خاصا بجعلها تتميز عن الأخرى دلاليا. والحال أن وحدتي الفقر والغنى كعلامتين متضادتين ستساهمان في توجيه المعنى من الناحية السياقية ، لأن هاتين الخاصيتين ستحددان "حقل الأفعال" الممكن نظرا لسياقها الاجتماعي.

كما يمكننا الاعتماد على مقارنتهما وتحديدهما بالرجوع إلى السمات التي يكتسبها كل طرف أو يفقدها نظرا لانزلاقات الأدوار العاملية والتحولات التي قد يشهدها النص.

فالشخصية قبل كل شيء هي سند،"وعالم حكائي قابل للتحليل في ثنائيات تقابلية مختلفة التنسيق على مستوى كل شخصية".[2]

لقد احتوت قصة "الجوع" على شخصيات متنوعة ذات سمات وعلامات منحتها تفردها ، ويمكننا تبيان من خلال جدول نرسمه لتوضيح الصفات المميزة لهذه الشخصيات مركزين على الصفات الجوهرية.

المحور / الشخصية.	غنية	فقيرة	طيب	شرير
ابراهيم حنفي	-	+	+	-
الوجيه	+	-	+	-
عبد القوي شاكر	+	-	-	+
سليمان الفران	+	-	+	-
العائلة	-	+	+	-
المتسولة	-	+	+	-

[1] - نفسه.

[2] - فيليب هامون: المرجع السابق ، ص 126.

يتبين من خلال الجدول أن صفات الفقر، الغنى،الطيبة، والشر تحدد مجموعتين متنافرتين من حيث المحاور والبطاقات الدلالية.

تشكل المجموعة الأولى خانة مستقلة مكونة من شخصيات متناقضة من حيث الطبيعة ومتجانسة من حيث الانتماء الاجتماعي(طبقة غنية)وتتمثل في الشخصيات التالية:

- الوجيه.
- عبد القوي شاكر (والد الوجيه)
- سليمان الفران.

فمن حيث الانتماء – ويعنى به الوضع الإجتماعي- تعتبر الشخصيات المذكرة غنية لأنها من ذوي الأملاك، إذن فهي طبقة أرسطوقراطية ، في حين نجدها من حيث الطبيعة متناقضة ،لأن منها الغني الطيب (سليمان الفران) الذي قدم المساعدة لعائلة ابراهيم حنفي:

"-... اندفع يقول لي فرحا: "أكلنا عيشا ساخنا" فسألته:

" من أتى به "قال": عم سليمان الفران"[1]

وكذلك "الوجيه" فهو غني وطيب:

"-... فضحك الوجيه وقد كان بثّ في المسألة برأي قاطع ، وبحث

في جيوبه عن نقود فضية فعثر بقطعة ذات عشرة قروش فدسّها

في يد الرجل ..." [2]

كما نعثر على شخصية غنية ولكنها شريرة وهي "عبد القوي شاكر":

"-... مضيت إلى البيك صاحب المصانع ... فتلقاني آسفا أعلن أنّي

قطعت ذراعي من جراء إهمالي..." [3]

بالمقابل نجد الفئة النقيضة من الفقراء وهي فئة متجانسة كلية رغم اختلاف وظائفها ودرجة مشاركتها في صنع الأحداث والملفوظات ، إذ أن هناك فقراء ذوي وظائف رئيسية (ابراهيم حنفي) وفقراء ذوي وظائف ثانوية شاركوا في الموضوع (الانتحار) بأفعال جزئية (العائلة أي الأطفال- الزوجة) وكذا المتسولة ، وغلام الفران.

---

[1]- نجيب محفوظ : "الجوع" همس الجنون ، ص 121.

[2]- المصدر نفسه ، ص122.

[3]- المصدر نفسه ، ص120.

غير أن هذا التركيب لا يحافظ على ديمومته نتيجة بعض التحولات التي طرأت على القصة بفعل تأزم وضعية ابراهيم ويأسه من الحياة. فليس عبد القوي شاكر وحده الذي يحمل سمة الشر ، وإنما هناك سليمان الفران الذي سيجمع بين النقيضين (الطيبة والشر) وذلك من خلال كيفية تلقي ابراهيم للمساعدة المقدم من طرفه (سليمان) ، إذ نظر إليه نظرة مستغل لمستغل:

"-... الوغد الذي خطب ودها فيما مضى وراجعه هواه فسعى
يحدق إلى استغلال ما تعاني من الشقاء والجوع"[1]

وهكذا نحصل على:

- الوجيه.
- عبد القوي شاكر.
- سليمان الفران.
- ابراهيم حنفي.
- المتسولة.

انطلاقا من هذه النتائج التي تبين بعض الصفات المتنوعة للشخصيات ، بامكاننا أن نضع جدولا نوضح من خلاله الوظائف التي قامت بها هذه الشخصيات على مستوى النص القصصي.

الوظائف / الشخصية	استقبال مساعد	أمر	الموافقة على قيد	استقبال خبر	تجربة ناجحة

[1]- نجيب محفوظ : المصدر السابق ، ص 121.

ابراهيم حنفي	+	+	+	+	-
الوجيه	-	-	+	+	+
عبد القوي شاكر	+	-	-	-	+
سليمان الفران	-	-	-	-	+
العائلة	+	-	-	-	+
المتسولة	+	-	-	-	-

1- <u>ابراهيم حنفي:</u>

أ- حصل على مساعدة "الوجيه"

ب- أمر من طرف الوجيه بالمجيء إلى المصنع.

ت-كان بينه وبين الوجيه "عقد" يتمثل في الرجوع عن فكرة الانتحار مقابل العودة من جديد إلى المصنع.

ث-استقبل خبر الطرد من المصنع من قبل عبد القوي شاكر ، كما استقبل خبر مساعدة سليمان الفران لزوجته وكان ذلك من طرف ابنه الأكبر ، وهذان العنصران سهما في تحريك ابراهيم نحو موضوعه.

ج- لم يكن قادرا على تحقيق موضوعه (الانتحار).

2- <u>الوجيه:</u>

أ- لم يحصل على أي مساعدة.

ب-لم يؤمر من طرف أي شخص.

ح- كان بينه وبين ابراهيم حنفي عقد (Acte).

خ- استقبل خبر كون والده سبب في حدوث جريمة.

هـ- تمكن من انقاذ ابراهيم حنفي من الموت (الانتحار).

3- <u>عبد القوي شاكر:</u>

أ- استقبل مساعدة ابنه "الوجيه" الذي خلصه من اثم كبير تسبب فيه.

ب-لم يتلق أي أمر.

ت-لم يكن بينه وبين الآخرين أي عقد.

ث-لم يستقبل أي خبر.

ج- كان قادرا على منع ابراهيم حنفي من العمل في مصنعه.

4- سليمان الفران:

أ- لم يستقبل أي مساعدة.

ب-لم يتلق أي أمر.

ت-لم يكن هناك عقد بينه وبين الآخرين.

ث-لم يستقبل أي خبر.

ج- كان قادرا على زرع فكرة الخيانة لدى ابراهيم حنفي.

5- العائلة:

أ- استقبلت مساعدة سليمان الفران.

ب-لم تتلق أي أمر.

ت-لم يكن بينها وبين الآخرين أي عقد.

ث-لم تستقبل أي خبر.

ج- استطاعت أن تدفع بايراهيم حنفي نحو موضوعه.

6- المتسولة:

ظهروا كشخصية عرضية لم يساهموا في أي صراع بين الفئتين (الغنية والفقيرة).

يتضح مما سبق أن الوحدات الوظيفية انقسمت قسمين اثنين:

يتعلق القسم الأول بالوظائف الهامة في تركيب القصة ، أي التي كانت سببا في قيام الصراع بين الشخصيات، أما القسم الثاني فيمثل الوظائف الفرعية التي لها صلة بالوظائف المركزية ، ورغم أنها تبدو بسيطة إلا أنها تلعب دورا هاما في تطور مسار القصة ، وتغيير مجراها ، كما هو الحال بالنسبة لتدخل زوجة ابراهيم حنفي ، لقد قامت بفعل التأثير على زوجها والدفع به إلى الانتحار ، وكان ذلك بقبولها مساعدة سليمان الفران الذي اعتبره

ابراهيم فعل "خيانة" ، رغم أن فعل القول ظهر عرضيا على لسان ابراهيم حنفي عندما كان يخبر الوجيه عن الأسباب التي دفعت به إلى فكرة الانتحار.

المبحث السادس: الراوي وعلاقته بالشخصيات.

إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية ، يستقطب دائما عنصرين أساسيين بدونهما لا يمكن أن نتحدث عنه. هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه ، وبمعنى آخر وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا" أو "ساردا" (Narrateur) وطرف ثاني يدعى "مرويا له" أو "قارئا" (Narrataire).[1]

[1]- حميد الحميداني : بنية النص السردي ، ص45.

وهكذا تمر القصة أو الرواية باعتبارها محكيا ، عبر القناة التالية:

الراوي ← القصة ← المروي إليه

إن الراوي "هو المرسل المتخيل للخطاب أيضا. يتغير الراوي ويتعدد تبعا لتغيير الصيغة التعبيرية وتعددها.ولئن كان المؤلف شبيه بالشخص الواقعي، فإن الراوي شبيه بشخصية خيالية لا اسم لها ولاشيء يدل عليها في الخطاب الروائي سوى ما ترويه".[1]

وبالتالي يخلق هو وعمله في آن واحد.[2]

لقد دعى نقاد كثيرون إلى عدم الخلط بين الراوي الخيالي والمؤلف الواقعي، حيث نجد ف.كايزير (Wolfgang .Kayser) ينبه إلى أن السارد شخصية مختلفة تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته، ويستخلص بأن الراوي (السارد) في فن الحكي ليس أبدا المؤلف المعروف أو المجهول ، بل دورا يختلقه المؤلف ويتبناه كما يلاحظ ستانزل (Stanzel) بأن السارد يبدو لأول وهلة مماثلا للمؤلف ، ومع ذلك فإن التدقيق في الأمر يكاد يظهر دائما أن شخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن شخصية الراوي.

فالراوي يعرف أقل أو أحيانا أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف ، ويجهر بآراء ليست بالضرورة – أيضا- بآراء المؤلف. فالراوي إذن صورة مستقلة ، يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات روايته.[3]

وبالتالي يعد الراوي شخصية تخيل يتقمصها المؤلف، وتكون وسيطا بينه وبين القصة الروائية.

ويشارك بارث (R.Barth) برأي مؤيد على أن السارد والشخصيات كائنات من ورق، فلا يكن أبدا الخلط بين المؤلف (المادي) للمحكي، وسارد هذا المحكي.[4]

---

[1]- محمد سويرتي : النقد البنيوي والنص الروائي ، ص116.

[2]-المرجع نفسه ، ص115.

[3]-ولغ غانغ كايزر : من يحكي الرواية ؟ ت: رشيد بن حدو- طرائف التحليل الأدبي ، ص 93-103.

[4]. R.Barth : Introduction à l’analyse structurale des récits, in poétique du récit, p :40.

أما جنيت (G.genette) فينظر إلى الراوي حسب مستواه السردي : أي الراوي وعلاقته بالرواية حيث يضع له تصنيفات له هي كالتالي:

- راوي حدثي (Intradiégetique): يكون حاضرا كشخصية في الرواية، ويقوم برواية الأحداث ونطلق عليه مصطلح داخل الحكي (Homodiégetique).

راوي غير حدثي (Extradiégetique): ويكون غريب عن الرواية، يكتفي بسرد الأحداث

- فقط، ويكون خارج الحكي، ونطق عليه مصطلح (Hetero-diégetique).[1]

إن وضعية الراوي طبقا لمستواه السردي كراوي حدث:

Extra / Intradiégetique، وعلاقته بالرواية (غريب عنها أو متضمن فيها) قد تمدنا بأنواع من الرواة :

1- راوي غير حدثي غريب عن الرواية: Extradiégetique-Heterodiégetique وفي هذه الحالة يكون الراوي غائبا ويكتفي بسرد أحداث الرواية:

يمكننا أن نقع على مثل هذا الراوي في متن قصة الجوع إذ نجده يحمل لنا أخبارا واصفا حدث الانتحار قائلا:

"-...وكان الرجل ما زال في تقوسه واستغراقه إن لم تكن قد أسكرته
نسائم الهواء الرطب، فتسلل النوع إلى جفنيه...ولما صار منه على بعد
قريب رآه يقفز بحركة مباغتة..."[2]

2- راوي غير حدثي متضمن في الرواية: Homodiégetique-Extradiégetique

هو سرد من الدرجة الأولى إذ يقوم الراوي بسرد أحداث روايته هو شخصيا:مثلما هو الحال في قصة "الجوع" حيث نجد إبراهيم حنفي يروي قصته مع غائلة الجوع وكيف كان سابقا، وكيف انقلب به الوضع فصار متسولا يصارع من أجل لقمة العيش، إذ نجده يتحدث للوجيه قائلا:

"-...وأدركت أن حياتي دمرت تدميرا، وأني وأهلي وزوجتي
وأطفالي الستة قد ألقي بنا إلى الفقر والجوع...ولشدة
ما وجدت الحياة قاسية لا رحمة فيها ..فتجرعت مرارتها

---

[1] .G.Genette : Figure

[2]. نجيب محفوظ: " الجوع " عن همس الجنون، ص118.

قطرة فقطرة وهمت على وجهي في الطرقات أسأل السابلة..."[1]

3-راوي حدثي غريب عن الرواية: Intradiégetique –Héterodiégetique

وهنا يكون السرد من الدرجة الثانية، يروي الراوي أحداث قصة ليست قصته، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة. مثل قصة ألف ليلة وليلة حيث تظل شهرزاد (الرواية) غائبة كليا عن أحداث كل القصص.

4- راوي حدثي متضمن في الرواية: Intradiégetique –Héterodiégetique

ويكون السرد من الدرجة الثانية ، يقوم الراوي بسرد قصة بطولاته.[2]

لقد استعمل الكاتب الروائي "نجيب محفوظ" نوعين من الرواة في قصة "الجوع" قياسا بأنواع الرواة التي أدلى بها "جنيت" (Genette).

إن راوي قصة "الجوع" تأرجح بين كونه راو غير حدثي غريب عن القصة وكان ذلك في بداية القصة ، حيث اكتفى بسرد بعض الأحداث ، كمغادرة الوجيه النادي وتوجهه إلى قنطرة النيل للتجول، يجسده المقطع الموالي:

"-... ولكنه كفّ تلك الليلة عن اللعب بغير إرادته ...، فرغب في تنسم
هواء الخريف الرطب في الخارج ، ومراودة نشاطه بالمشي والحركة،
فنهض معتذرا وغادر النادي..."[3]

كما نجد النوع الثاني من الرواة، وهو الراوي غير حدثي متضمن في القصة وذلك عندما تتقمص إحدى الشخصيات دور الراوي وتقوم بسرد أحداث قصتها هي شخصيا مثلما هو الحال بالنسبة"لإبراهيم حنفي" الفاعل الذات الذي شرع في سرد أحداث قصته على الوجيه كيف انقلبت به الأحوال من وضع ايجابي إلى وضع سلبي،من عامل ميسور حاله إلى متسوّل تنهشه أنياب الجوع والحرمان ومن الملفوظات الدالة على ذلك ما يلي:

"-... وكنت محترما ومحبوبا . وكفلت الحياة لزوجي وأمي
وأطفالي الستة ، بل كنت أعظم جلدا من البيك صاحب المصانع العظيمة..."[4]

---

[1]- نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 120.

[2] - G.Genette : Figures III, P 256.

[3]- نجيب محفوظ: "الجوع" همس الجنون، ص 118.

[4]- المصدر السابق، ص119.

ثم يواصل الحديث عن التغيير الذي حدث بحياته قائلا:

"-... أرأيت إلى هذا ... لقد هوت الآلة الجبارة على ذراعي وأنا منشغل عنها بما بين يدي فلم تبق منه إلا على ما ترى وأطاحت الجزء النافع الذي اكسب به قوتي ..." [1]

وهكذا يبدو الراوي –هنا- شخصية اختلقها المؤلف كباقي شخصيات القصة.

إن الحديث عن الراوي وأنواعه يستلزم بالضرورة الحديث عن "زوايا الرؤية" ، هذا المصطلح الذي عرف تسميات عديدة منها :" وجهة النظر ، الرؤية ، البؤرة ، حصر المجال، المنظور ، التبئير".[2]

يعتبر جنيت (G.Genette) من الأوائل الذين قاموا بادخال مصطلح "وجهة النظر" (Point de vue) في مجال تحليل السرد القصصي ، حيث جعل منه مرحلة هامة من مراحل التحليل وعالجه ضمن مايسميه بصيغة السرد (Mode de récit).[3]

إن وجهة النظر تركز في معظمها على الراوي الذي من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضا- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي "أو يراها".[4]

وبالتالي، فإن"وجهة النظر"مصطلح تقني يطلق على الطريقة التي تروى بها القصة.[5]

إن المفهوم نفسه نجده عند بوث (Wayné G. Booth) حيث يقول:"إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غاية طموحة."[6]

يتميز من خلال هذه التعاريف، أن وجهة النظر تتعلق بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف

[1]- المصدر نفسه ، ص120.

[2]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 284.

[3]- قاسم المقداد : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، ص195.

[4]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 284.

[5]- محمد منقذ الهاشمي : عناصر القصة ، طلاس دار- دمشق ، ط1 ، 1988 ،ص44.

[6] - Wayné . G. Booth : Distance et point de vue, poétique du récit, Ed :Seuil ,Paris 1971,p 87.

إليها الكاتب أو الراوي.وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معيز لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام. وعلى هذا الأساس استعمل مصطلح"الرؤية" في الوسط النقدي.

والجدير بالذكر الطرق المختلفة لوجهات النظر التي يعبر بواسطتها عن هذا الطموح.

أصدر الشكلاني الروسي "توماتشوفسكي"سنة1923بحثه:نظرية الأغراض الخاصة بالسرد وفيه ميز بين نوعين من السرد:

"سرد موضوعي" (Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif). ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي ، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه".[1]

ففي الحالة الأولى- أي السرد الموضوعي- يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث ، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها ، أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال. ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله. وفي الحالة الثانية- أي السرد الذاتي- لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي ، فهو يخبر بها ، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ.

إن وجهة النظر هو مفهوم استحدثه النقد الأنجلوأمريكي مع الروائي "هنري جيس" الذي انطلق من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من كل ، داعيا إلى ضرورة "مسرحة" الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده.[2]

بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف.

وجاء بعده بيرسي لوبوك P.Lobock بكتابه "صنعة الرواية" حيث ميز بين العرض والسرد [1] مؤكدا أن في "العرض" يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها: أي تقديم مشهدي وبعد درامي كما هو الحال في قصة "الجوع":

---

[1]- إبراهيم الخطيب : نظرية المنهج الشكلي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، 1982، ص189.

[2].سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص285.

"- فرفع يمناه إلى أعلى فتدلّى كمّ الجلباب الممزق كأنه لا يوجد فيه ما يمسك به..."[2]

في حين يكون في "السرد"راويا عالما بكل شيء ، أي تقديم بانورامي ذو طبيعة تصويرية نضرب له مثال بمقطع قصصي من قصة "الجوع":

"- ولكن فكرة خطرت بباله فقطب جبينه وتساءل كالحالم..."[3]

نستنتج أن في التقديم البانورامي نفترض وجود الراوي العالم بكل شيء حتى الأمور الخفية "خطر بباله"، في حين يبدو الراوي في التقديم المشهدي غائبا عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي.

انطلاقا من هذا التمييز في إطار علاقة الراوي بالقصة، قام لوبوك بتحديد وجهات النظر على الشكل التالي:

في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.

1- في التقديم المشهدي كما في الدراما يكون الراوي غائبا، والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

2- في اللوحات ترتكز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات.

جاء "فريدمان" بعد "لوبوك" بتصنيف لوجهات النظر أكثر تنظيما ووضوحا، وهو كالتالي:

1- المعرفة المطلقة للراوي- المرسل:وهنا نكون أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل.

2- المعرفة المحايدة: وهنا يتكلم الراوي بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3-الأنا الشاهد: يغلب ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي لكنه يراها أيضا من محيط متنوع.

3- الأنا المشارك: يكون الراوي المتكلم شخصية محورية.

---

[1] نجيب محفوظ: "الجوع" همس الجنون، ص120.
[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص285.
[3] نجيب محفوظ: "الجوع" همس الجنون، ص123.

4- المعرفة المتعددة: تكون أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

5- المعرفة الأحادية: نجد هنا حضورا للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

6- النمط الدرامي: وهنا لا تقدم لنا إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن أن نلمسها من تلك الأفعال والأقوال.[1]

1- الرؤية من الخلف (Vision par derrière): ويكون الراوي أكبر من الشخصية الروائية.يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الروائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم.[2] أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه توماتشوفسكي "السرد الموضوعي".

يبدو الراوي في قصة "الجوع" أكبر من الشخصية المعارضة (ف1) أي الوجيه، حيث لا تملك هذه الأخيرة ما تخفيه عنه من أسرار، فهو يعرف ما يدور بداخلها ذلك ما جسدته الملفوظات التالية:

"-...وتمالك الوجيه عواطفه فعجب لما يدفع ذلك الرجل إلى الانتحار..."[3]

وأيضا:

"-وبدأ الوجيه يضجر مرة أخرى ويفكر في حل العقبة التي اعترضت سبيله..."[4]

وفي ملفوظ آخر نلاحظ الراوي قد قفز إلى داخا شخصيته:

"-...ولكن فكرة خطرت بباله..."[5]

---

[1].سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص287.

[2] .T.Todorov :Les catégories du récit in : l'analyse structurale du récit, Ed : Seuil, Paris 1981, p :147.

[3].نجيب محفوظ: "الجوع" عن همس الجنون، ص119.

[4].المصدر نفسه: ص121.

[5]. .المصدر نفسه: ص123.

هكذا يصبح الراوي هو البطل الأكبر لا الشخصية القصصية، ويوهم القارئ بأنه يعرف عنها كل صغيرة وكبيرة، وأنه هو الذي يوجهها بدقة وإتقان، وتغدو الشخصية في هذه الحالة كائنا مسلوبا جرد من كامل قواه الفكرية والنفسية، يستمد خطواته من سلطة الراوي المتعسفة، وهذا كله يفقد الشخصيات – أحيانا – كثيرا من الحركة النشيطة المنتظرة منها عبر النص السردي.

2- الرؤية مع (Vision avec): ويكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصية، أي تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الروائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الإحتفاظ دائما بمظهر "الرؤية مع"، فإذا إبتدىء بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالإنطباع الأول الذي يفضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولاالراوي جاهل بما تعرفه الشخصية.[1] إن الراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهد على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة، فتروى الأحداث مسندة إلى ضمير المتكلم مثلما هو وارد في متن قصة الجوع حيث جعل المؤلف "نجيب محفوظ" إحدى شخصياته راو وهو إبراهيم حنفي بصفته شخصية مشاركة في الأحداث مثلما توضحه المقاطع التالية:

"- في مساء هذا اليوم رجعت إلى الفناء الذي نأوي إليه صفر
اليدين عجزا وإعياءا.فلقيت الأطفال نائمين هادئين فاستولت علي
الدهشة كيف نزلت عليهم السكينة؟"[2]

وأيضا

"-...كانت رغبتي في الفتك عظيمة جبارة."

"-...واشتدت وطأة العيش فبعت الضروري من أثاث حجرتنا بثمن بخس."[3]

2- الرؤية من الخارج (Vision du dehors): وهنا يكون الراوي أصغر من شخصيات القصة، فهو لا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصية، فالراوي هنا يعتمد كثيرا

---

[1] T. Todorov, les catégories du récit in l'analyse structurale du récit, p : 148.

[2].نجيب محفوظ: "الجوع" همس الجنون، ص:121.

[3]المصدر نفسه، ص:120.

على الوصف الخارجي، فهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها جون الوصول إلى عمقها الداخلي. ويرى تودوروف أن جهل الراوي شبه تام هنا.[1] وبالتالي يختلف الراوي عن الشخصية الروائية التي يجل عليها الضمير أو الاسم. قد يختفي الراوي ولا سيما عندما تتكلف الشخصية بالحكي كما هو في الملفوظ التالي:

"كذب...

إن الكلاب الضالة تجد قوتها...ولن أصدق أن

إنسانا يموت جوعا في هذا البلد...ولكن هل تدمن الحشيش أو المنزول ؟"[2]

وقد ينسحب الراوي نهائيا، عندما تتحاور الشخصيات فيما بينها مثلما يوضحه هذا الملفوظ:

"- هل كنت حقا عاملا مرتزقا؟

"-نعم...وبلغت يوميتي ستة قروش..."[3]

وأيضا ينسحب الراوي في حالة المونولوج الداخلي للشخصية الروائية:

"- وقلت لنفسي: "إني إذا اختفيت من حياتها فلن يعييها

إطعام الأطفال..."[4]

إذا تفحصنا هذه المقاطع القصصية، سنلاحظ أن الراوي سيكون في وضعية أقل من شخصيته، فرؤيته لها تكون من الخارج، حيث يبدو مجرد شاهد لمشهد.

وقد يكون الراوي أيضا في وضعية القارئ الملاحظ، لا يعرف شيء عن فاعله أي الشخصية، ماذا سيقول أو فيما يفكر أو ماذا سيفعل، فيفسح له المجال ويتركه يتحدث، وبالتالي تكون علاقته بالشخصية القصصية علاقة سطحية، كما أن استعمال بعض عبارات الشك تبرهن على وضعية أقل (Inférieurs)، وضعية الراوي إزاء الشخصيات الروائية كما هو الحال في قصة الجوع حيث ندرج منها المقاطع الدالة على ذلك:

"- إن لم تكن أسكرته نسائم الهواء الرطيب..."

---

[1]T. Todorov, les catégories du récit in l’analyse structurale du récit, p : 148

[2]. نجيب محفوظ: "الجوع" همس الجنون، ص: 119.

[3]نفسه.

[4].المصدر نفسه، ص:122.

وأيضا: "- ثم توثب كأنما ليلقي بنفسه إلى النيل..."[1]

"- كأنه لا يصدق أذنيه..."[2]

وكذلك:

"-...كأنه يقول له أكثر و أكثر..."[3]

إذن، فالاستعمال المتكرر لعبارات الشك تلك، دليلا على عدم معرفة الراوي بشخصيته المتمثلة في (ف2) أي " إبراهيم حنفي " ويكون الراوي هنا، راو غير عالم Non-omniscient، وبالتالي نحصل على المعارضة التالية:

الراوي < المعارض (الوجيه) نحو الراوي > الذات (إبراهيم حنفي)

من خلال تحليلنا إلى نتيجة مفادها أن هذه الرؤيات الثلاث يمكن أن تتداخل في القصة الواحدة مثلما لاحظنا ذلك مع الروائي نجيب محفوظ الذي نجح في استعمال هذه التقنيات للتعبير عن أحداث قصة "الجوع" فالكاتب لم يسند عملية الحكي للراوي فقط، وإنما جعله يفوق شخصياته معرفة وذلك مع الرؤية من الخلف، كما جعله يتساوى معها أحيانا وذلك من خلال " رؤيته مع" ويقل عنها معرفة حيث تكون رؤيته من الخارج.

---

[1] المصدر نفسه، ص:118.

[2] المصدر نفسه، ص:122.

[3] المصدر نفسه، ص:121.

الخاتـمـة:

إن خاتمة هذا البحث عبارة عن جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال تحليلنا لأفعال وفواعل النص القصصي"الجوع".

احتل الفن القصصي مكانة مرموقة في عصرنا الحاضر لكونه أكثر الألوان الأدبية ارتباطا بروح التطور والتجديد، إذ توثقت صلته بالتحولات والتفاعلات الاجتماعية والتاريخية المختلفة، وتعد القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية رواجا وانتشارا وقابلية عند القارئ والدارس لما تتسم به من اختصار في عناصرها الرئيسية (الحدث والزمن والشخصيات) .

لقد برهنت منظومة الوسائل الإجرائية والاصطلاحية السيميائية على فعاليتها في دراسة القصة القصيرة، مما يؤكد جدواها في فهم النصوص القصصية.

استنادا على المنهج المتبع في تحليلنا وهو المنهج السيميائي، انتقينا مجموعة من المصطلحات النقدية ونسبناها إلى أصحابها كالنموذج العاملي، المربع السيميائي لغريماس،

السوابق واللواحق لجيرار جنيت، دال ومدلول الشخصية لفيليب هامون، الوظائف لبروب...وتبين لنا من محاولتنا هذه إمكانية تطبيق هذه المفاهيم النقدية الغربية على نماذج من أدبنا العربي.

اتسمت البنية الزمنية في قصة "الجوع" بتداخل كبير ناتج عن تراوح مستمر بين الحاضر والماضي، إلا أن الارتدادات هي المهيمنة نتيجة الاعتماد على السرد التسجيلي، ومع أن أغلب المقاطع السردية اعتمدت على الاسترجاع (استرجاع الماضي لتبرير الحاضر) فإن حركة أحداث القصة لم تكن خافتة تنتابها الرتابة رغم الأفعال الوصفية الموجودة بالنص القصصي، بل لاحظنا أن بعض مشاهدها قد خلق حدة درامية ناتجة عن محتويات المشاهد.

أما فيما يخص الشخصيات، فقد لاحظنا أن المنحى العام لها قد اتجه اتجاها واقعيا، مما جعلها متفاعلة مع البيئة الاجتماعية متأثرة ومرتبطة بها أيضا، وهي عبارة عن شخصيات ذات برامج:

- إبراهيم حنفي.
- عبد القوي شاكر.
- الوجيه محمد عبد القوي.
- سليمان الفران.

أما فيما يخص التعريف بهذه الشخصيات فإن البطاقات التي قدمت عنها من خلا بعض المقاطع السردية ليست كاملة بالنسبة لكل الشخصيات، إبراهيم حنفي يقدم نفسه بصفة عابرة للوجيه محمد عبد القوي الذي هو بدوره يقدم نفسه لإبراهيم عن طريق بطاقة ورقية، ثم يقدم إبراهيم حنفي عبد القوي شاكر للوجيه، كما يقدم له أيضا سليمان الفران بصفة سطحية وعن طريق المربع السيميائي، تمكنا من معرفة بنية الشخصيات التي تراوحت بين الباطن والظاهر.

نرجو بعد ذلك أن نكون قد وفقنا فيما قدمناه في هذا البحث ونأمل من إخواننا الباحثين أن يسدوا ما جاء به من نقص، ويذكروا ماغفلنا عنه في بحثنا.

" والله ولي التوفيق "

القرآن الكريم.

المصادر العربية:

1. ابن سينا الحسين عبد الله، العبارة، تح: محمد الخضري، جار المعارف القاهرة، 1970.
2. ابن منظور أبو الفضل، جمال الدين، لسان العرب، م12، دار صادر ببيروت، 2000.
3. ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، المكتبة العصرية صيدا، بيروت.
4. إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.
5. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.
6. الجوهري إسماعيل بن حامد، الصحاح.
7. سيبويه، الكتاب، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، 1972.
8. الطبري جعفر محمد بن جرير، تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتاب العلمية بيروت، 1999.
9. الغزالي أبو حامد، معيار العلم، تح: سليمان دنيا، دار المعارف القاهرة، ط2.
10. الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط ج4، المؤسسة للطباعة والنشر بيروت.
11. كامل فؤاد والعشري جلال والصادق عبد رشيد، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1969.
12. محفوظ نجيب، همس الجنون، دار العلم بيروت، ط1، 1983.

المراجــع العربية :

1. إبراهيم سالم نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسة اللغوية الحديثة نادي الرياض.

2. أبو ناضر موريس، الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة،دار النهار للنشر بيروت، 1979.
3. أوكان عمر، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط2، 1994.
4. بارث رولان، درس السيميولوجيا،تر: عبد لسلام بن عبد العلي، منشورات توبقال الدار البيضاء، ط2، 1986.
5. بارث رولان، نظرية النص، تر: محمد خير الباقي.
6. الباردي محمد، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار السورية، ط2، 2002.
7. بن مالك رشيد ومناصرة عز الدين، السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف الجزائر، 2002.
8. بن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، 2000.
9. بيجو بيار،علم الإشارة السيميولوجيا،تر:العياشي منذر، طلاس دار دمشق، ط1، 1988.
10. توسان برنار، ماهي السيميولوحيا؟ تر: نظيف محمد، إفريقيا الشرق بيروت، ط2، 2000.
11. حاتم عماد،النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته، دار الشام للتراث، بيروت، نط1، 1988.
12. الحربي فرحان بدوي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 2003.
13. حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
14. حساني أحمد، مباحث في اللسانيات صوتي، دلالي، تركيبي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.
15. حسن عبد الجليل يوسف، تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك في النحو،/ دار المعارف الثقافية للنشر والتوزيع القاهرة.
16. حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، 1998.

17. الحميداني حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، 2002.
18. الخطيب إبراهيم، الشكلانيون الروس "نظرية منهج الشكلي (نصوص)"، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.
19. خليل إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، أمانة عمان الكبرى، 2002.
20. دراجي فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 1999.
21. درويش احمد، تقنيات الفن القصصي عبر الحكي والراوي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998.
22. رشدي رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط2، 1964.
23. روحي الفيصل سمير، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتجاه كتاب العرب دمشق، 1979.
24. الرويلي ميجان، البازغي سعيد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، 2002.
25. زلط أحمد وحسين علي محمد، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2001.
26. زويش نبيلة، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.
27. سعيد خالدة، حركية الإبداع-دراسة في الأدب العربي الحديث- دار العودة بيروت، 1979.
28. سويتري محمد، النقد البنيوي والنص الروائي (المنهج البنيوي-البنية- الشخصية)، إفريقيا الشرق، 1991.
29. الشاروني يوسف، دراسة في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1989.
30. عبد الواحد عمر، التعلق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003.

31. العجمي محمد الناصر، في الخطاب السردي - نظرية غريماس-الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
32. العقاد عباس محمود، ساعات بين الكتب؟، دار الكتاب العربية بيروت، 1969.
33. العيد يمني، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.
34. فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، دار الطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990.
35. فان دايك،النص والسياق، تر:قنين عبد القادر، إفريقيا الشرق.
36. فيدوح عبد القادر، دلائلية النص الأدبي- دراسة سيميائية للشعر الجزائري- ديوان المطبوعات الجزائرية،1993.
37. قاسم سيزا، وأبو زيد حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية القاهرة.
38. قاسم سيزا، بناء رواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – النهضة المصرية للكتاب، 1984.
39. القضاة محمد احمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000.
40. قطوس بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، 2001.
41. كايزر وليغ غانغ، من يحكي الرواية؟ تر: رشيد بن حدو، عن طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
42. مرتاض عبد المالك، القصة الجزائرية المعاصرة، م .و .ك.
43. مرتاض عبد المالك، بين السمة والسيميائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
44. مرتاض عبد المالك، النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
45. مرزوقي سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، 1985.
46. المقداد قاسم، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي –جلجامش- دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1988.
47. الهاشمي محمد منقد، عناصر القصة، طلاس دار، دمشق، ط1، 1988.

48. الورقي سعيد، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، 2001.
49. الوعر مازن، دراسة لسانية تطبيقية، طلاس دار للدراسة والنشر، 1989.
50. يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
51. يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1994.
52. يقطين سعيد، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

المراجع الفرنسية:

1. Adam (j. Michel) : Actants et acteurs, in le récit, Ed : puf, Paris, 1984.
2. Adam (j. Michel) : le récit, que sais- je?, Ed : puf, Paris, 1984.
3. Arivé (Michel) : linguistique et littérature : Comprendre la linguistique, sous la direction de Bernard Pottier, Marabout, 1975.
4. Barthes (Roland) : l'analyse structurelle du récit, in communication, seuil Paris, 1981.
5. Barthes (Roland) : S/Z ? Ed, seuil, col, point, Paris, 1976.
6. Barthes (Roland) : Introduction à l'analyse structurale des récits, in poétique du récit, Ed : seuil, Paris, 1971.
7. Barthes (Roland) : Kayser. (w), Booth (w), Hamon (PH) : Poétique du récit, Ed : seuil, Paris, 1977.
8. Benveniste (Emile) : Problèmes de linguistique générale, T2, Ed, Gallimard, Paris, 1974.

9. Brémond (Claude) : logique de récite, Ed : Seuil, Paris, 1973.
10. Brémond (Claude) : la logique des possibles narratifs, In communication, Seuil, Paris, 1981.
11. Coquet (J.C) : Sémitique l'école de paris, Ed : Hachette université, Paris, 1982.
12. Courtés (Joseph) : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Ed : Hachette, Paris, 1976.
13. Courtés (Joseph) : Analyse sémiotique du discours, Ed : Hachette, Paris, 1991
14. Ducrot (O), Todorov, (T) : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed : Seuil, Paris, 1972. .
15. Dumortier (J.L), Plasanet (F) : Pour lire le récit, Ed : dépôt, 1980.
16. Everaert, Desmedi (Nicole) : Sémiotique du récit, Ed : de Boeck université, Bruxelles, 2000.
17. Genette (Gerad) : Figures III, Ed : Seuil, Paris, 1972.
18. Grillet (A. Robbe) : Pour un nouveau roman, Ed : Gallimard, Paris, 1972.
19. Greimas (A.J) : Les actants et les acteurs et les figures, In sémiotique narrative et discussive, Larousse, Paris, 1973.
20. Greimas : Les acquis et les projets in, introduction à la sémiotique narrative rt discussive, Hachette, Paris, 1976.
21. Greimas (A.J) :Dus sens, Essais sémiotique, Ed : Seuil, Paris, 1970
22. Greimas (A.J), Coutès(J) : Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.
23. Greimas (A.J) : Sémiotique structurale, Ed : Larousse, Paris, 1976.
24. Hamon (Philipe) : Pour un statut sémiotique du personnage, In poétique du récit, Ed : Seuil, Paris, 1977.
25. Hamladj (Rose-Marie) : Précis de sémiologie, Ed : O.P.U, Alger, 1988.
26. Kristiva (Julia) : Recherche pour une sémanalyse, Ed : Seuil, Paris, 1969.
27. Kristiva (Julia) : Le texte du roman, Mouton, 1986.
28. Morsely-Dalila : Introduction à la sémiotique (Texte et image), O.P.U, Alger.
29. Propp(Vlademir) : Morphologie du conte, Ed : Seuil, point, Paris, 1970.
30. Ricœur (Paul) : Temps et récit, l'intrigue et le récit historique, Ed : Seuil, Paris, 1989.
31. Ricœur (Paul) : Du Texte à l'action, Ed : Seuil, Paris, 1986.
32. Saussure (Ferdinand de) : Cours de linguistique générale, Ed : ENAG, Alger, 1990.
33. Tadié (Jean-Yves) : Proust et le roman, Gallimars, Paris, 1971.
34. Todorov(T) : Les catégories du récit in l'analyse structurale du récit, Ed : Seuil, Paris, 1971.

35. Todorov(T) : Poétique de la prose, Ed : Seuil, Paris, 1971.
36. Wayné, G.Booth : Distance et point du vue, in poétique du récit, Ed : Seuil, Paris, 1971.
37. Zaraffa (Michel) : Personne et personnage, Klinck Seik, Paris, 1971.

الفهرس: